LA BASILICA DI SAN MARCO

IN VENEZIA.

LA
FERDINANDO ONGANIA
EDITORE

LA BASILICA DI SAN MARCO

IN VENEZIA ILLUSTRATA NELLA STORIA E NELL'ARTE DA SCRITTORI VENEZIANI SOTTO LA DIREZIONE DI

CAMILLO BOITO

OPERA DEDICATA

A SUA MAESTÀ LA REGINA D'ITALIA

MARGHERITA DI SAVOJA

VENEZIA, M.DCCC.LXXXVIII.

A LA MAESTÀ DE LA
REGINA D'ITALIA
MARGHERITA
DI SAVOJA.

FERDINANDO ONGANIA
EDITORE.

Stemma Sabaudo usato dal Silva negli Statuta Sabaudiae *del* 1505.

Margherita

LA BASILICA DI SAN MARCO.

b) Veduta posteriore delle cinque Cupole della Basilica, dalla sommità del Palazzo Trevisan.

NOTA DELL'EDITORE.

Terminata ora, dopo dieci anni d'indefesse cure, l'Opera artistico-letteraria *La Basilica di San Marco in Venezia*, l'Editore ha la soddisfazione di pubblicarne a compimento il testo.

La Basilica di San Marco, dai nostri maggiori indicata col nome di *Chiesa d'oro*, era uno dei pochi fra i più stupendi monumenti d'Italia che mancasse di una degna pubblicazione illustrativa; e la mancanza era generalmente lamentata.

Già da molto tempo l'Editore accarezzava l'idea d'intraprendere tale lavoro, che gli sembrava quasi un dovere nella sua qualità di Editore veneziano, mentre pure avrebbe dovuto distoglierlo dall'ardua impresa una miriade di ostacoli. Ma ad inspirargli coraggio valsero la viva voce e i dotti consigli del celebre scrittore inglese John Ruskin, che gli tolsero dall'animo le ultime esitanze. E così egli piantò le basi generali di un primo programma, e si accinse all'opera, facendo eseguire i disegni originali, che servirono alle prime tavole.

In seguito (non lo si ricorda soltanto per amor del vero, ma in segno di gratitudine) il signor Charles Yriarte, l'illustre e simpatico scrittore di cose veneziane, conferendo più volte con l'Editore, fu tra i primi ad ammirare quegli originali ed a promettergli appoggio. Indi il signor Russell Sturgis, architetto americano, S. E. Minghetti, il celebre archeologo De Rossi, il dotto tedesco Karl von Lützow, il conte di Mas-Latrie, X. Barbier de Montault, Octave Uzanne e molti altri, che tengono un bel posto nel mondo scientifico e letterario, fecero plauso agli sforzi dell'Editore, e prendendo in amoroso esame le prime dispense dell'opera e l'intiero progetto, gliene augurarono splendido successo.

Da alcuni, è vero, gli fu mosso rimprovero per essersi dilungato dal suo primo programma,

prevedendo una spesa molto inferiore a quella cui giunse l'opera completa. Ma è pur giusto considerare che l'Editore, nell'interesse stesso degli studî e dell'Arte, fu condotto, lungo il cammino, quasi a sua insaputa, a rendere sempre più ricca l'opera colossale. E poteva egli, fino dai primordî, apprestare un calcolo, anche approssimativo, del costo di un'opera corredata di tante tavole di lavoro difficilissimo? Quante ricchezze artistiche, tutte degne di ammirazione, di studio e di ricordo, gli si vennero man mano svolgendo innanzi!

D'altra parte il grande progresso della cromolitografia e della eliotipia, contemporaneo al corso della pubblicazione, contribuì non poco a renderla perfetta, costringendo però l'Editore a largheggiare nelle spese. Insomma, da principio nessun calcolo, per quanto accurato, avrebbe potuto giovare. Poichè è da considerare che nella Chiesa di san Marco tutto ha pregio e importanza: questo monumento essendo come la storia della grande Repubblica, scritta coi marmi e colle pitture da tutte le età, dalla sua fondazione sino ai dì nostri. Non dovevasi quindi dimenticare cosa alcuna; ed è ciò che costrinse l'Editore ad ampliare il primitivo progetto. Gli valga a scusa il suo vivo amore all'arte e alla patria.

Cominciato lo studio di un monumento, — tesoro inesauribile di bellezze artistiche in gran parte nascoste ed ignorate, perchè poste in luoghi poco illuminati o privi affatto di luce — parve necessario pubblicare varie appendici, interessanti per particolari preziosi. Tali sono:

I. — *Il Tesoro di San Marco*, con testo scritto da Mons. Antonio Pasini, canonico della Marciana, e dal Comm. G. Veludo: raccolta di tavole che riproducono tutte le ricchezze ancora conservate nel Tesoro della nostra Basilica, o che un tempo vi esistevano; opera molto apprezzata da quanti si occupano d'arte e d'archeologia, e che mette sott'occhio la oreficeria bizantina ed italo-bizantina, al presente non bene conosciuta. Nessuno, prima dell'Editore, fece riprodurre dal vero, e sì perfettamente, quegli oggetti preziosi.

II. — Il volume dei *Documenti*, che contiene tutte le cronache e gli atti pubblici, fondamento alle parziali monografie di cui si compone il testo dell'opera, è una raccolta di carte importantissime, ricca di fototipie: è un ritratto delle antiche stampe veneziane. La carta, i caratteri, i capi-lettera, tutto apparisce in armonia col testo, che in parte è antichissimo; gli ornamenti si modificano seguendo il corso dell'Opera, diventando cioè di stile più moderno a misura che i documenti si riferiscono ad età più recenti. Specialmente i dotti sapranno buon grado all'Editore per aver pubblicato questo volume, il quale mette sott'occhio i testi antichi ed autentici, ricercati e classificati colla massima diligenza dal signor B. Cecchetti, al quale l'Editore è ben lieto di esprimere qui la propria riconoscenza, anche per la prefazione scritta dal dotto uomo a schiarimento della raccolta stessa.

III. — *La Processione del Doge nella Domenica delle Palme*, riproduzione perfetta di una incisione del XVI secolo, della quale esistono soltanto tre esemplari, e che dà un'idea completa dei costumi dei magistrati di quell'età, e del cerimoniale religioso seguìto dal Governo: appendice necessaria ad illustrazione di un capitolo del testo.

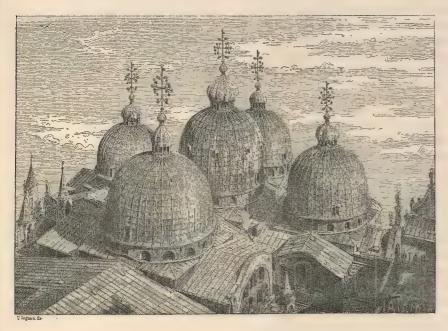
Siccome poi le singole tavole contenute nei cinque portafogli, parte essenziale dell'Opera, non poterono essere pubblicate secondo l'ordine stabilito, a cagione del diverso lavoro che richiedevano, e perchè non tutte furono ad un tempo giudicate assolutamente necessarie; l'Editore crede suo dovere di qui inserire (veggansi poi il Sommario e l'Indice delle Tavole illustrative) un prospetto ordinato per materia, dimostrante la disposizione di tutte le tavole dei cinque portafogli, utilissimo a facilitare le ricerche.

L'Editore non saprebbe finire questa Nota senza porgere cordiali ringraziamenti a tutti gli artisti e letterati, che si sono compiaciuti di prestargli il loro concorso in un'opera sì difficile: in particolar modo al sig. prof. Camillo Boito, il quale, oltre di aver dettato la prefazione, ha pure diretto e coordinato le monografie componenti il presente volume, affinchè, sebbene compilate da varî scrittori, avessero

quel carattere d'omogeneità, che è indispensabile in un'Opera come questa.

La doverosa gratitudine verso gli autori non va poi disgiunta da quella che l'Editore deve agli eminenti personaggi, i quali onorarono del loro nome quest'Opera: Sua Maestà la Regina d'Italia, che degnossi di accettarne benignamente la dedica, Sua Maestà il Re, S. A. il Duca d'Aosta, ecc. Ai quali augusti nomi vanno aggiunti quelli di tutti i benemeriti sottoscrittori, che saranno raccolti in apposito elenco. Essi tutti incoraggiarono l'Editore, dandogli prova di una fiducia, che spera di non avere demeritato; poichè è agevole immaginare quante difficoltà egli abbia dovuto vincere nella esecuzione delle tavole e nelle parziali illustrazioni del tempio insigne: difficoltà maggiori certamente in Italia, dove non fu mai tentata veruna impresa sì varia, sì colossale e sì dispendiosa. Talvolta nell'accingersi a riprodurre, con verità e coscienza, qualche oggetto o qualche parte di *San Marco* — e basti citare la *Pala d'oro* — non si poterono prevedere tosto le singolari cure necessarie a fornire precisi modelli agli artefici stranieri, e quanta esattezza e quanto garbo d'arte avrebbero dovuto impiegare per rendere perfette, con le più delicate prove della cromolitografia le riproduzioni loro affidate. Certamente se l'Editore avesse ascoltato soltanto le ragioni degli interessi materiali, avrebbe dovuto arrestarsi, disperando del buon successo. Ma più che la fiducia in un compenso — forse non vicino — a tante sue fatiche, lo sorresse il sentimento degli obblighi assunti; e gli sorride ora il vanto di avere per primo, nel modo più splendido e decoroso, eretto un monumento dell'arte grafica moderna, degno del grande tesoro che illustra, la *Chiesa d'oro*, e di avere fatto opera di buon cittadino e di caldo patriota. Superati tanti ostacoli, dopo i lunghi travagli e le larghissime spese, l'Editore ha il nobile conforto di pensare, che buona parte dei cinquecento esemplari, dei quali si compone l'edizione, arricchisce ormai il patrimonio artistico e storico delle principali biblioteche e delle più illustri famiglie nazionali e straniere.

c) Leone. — Marmo. — Sopra la prima porta a sinistra della facciata di San Marco.

LA BASILICA DI SAN MARCO.

d) Cupole della Basilica aggruppate a croce, viste dall'alto del campanile.

PREFAZIONE

Nei libri come questo la cooperazione di alquanti valentuomini presenta, insieme con qualche malanno, alcuni grandi vantaggi. Ciascuna parte della materia, assai vasta e varia, si può assegnare a chi meglio la conosce; e gli scrittori, considerando ciascuno il proprio speciale argomento secondo la propria natura ed i propri studi, porgono tutti insieme al lettore una cognizione dell'ampio tema più oggettiva e compiuta.

In faccia alla Basilica di san Marco l'opera di un unico e insigne scrittore diventerebbe un quadro efficacissimo; l'opera invece di parecchi valenti somiglierà piuttosto ad un lavoro di statuaria, il quale dev'essere contemplato in giro da tanti punti di veduta diversi, eppure tutti notevoli. L'unità e la potenza della rappresentazione lascieranno luogo alla molteplicità ed alla precisione delle immagini: ci scapiterà l'impressione letteraria totale, ma se ne vantaggerà la critica storica e artistica. E veramente, nel caso nostro, l'unità perfetta, la quale non sarebbe desiderabile, perchè ci farebbe perdere in buona parte i beneficii della cooperazione, è ad ogni modo impossibile a conseguire, non foss'altro nello stile. Occorrerebbe quella compenetrazione delle anime, *conglutinatio animarum,* di cui tocca Cicerone, parlando del suo amore per la figliuola Tullia. Figurarsi!

Basta scansare le contraddizioni e le ripetizioni: e anche qui abbisogna una certa larghezza. Dall'un lato il richiamo di alcuni fatti,

dai quali, in materie diverse, scaturiscono conseguenze diverse, o derivano diverse argomentazioni, riesce inevitabile; dall'altro lato una certa libertà di giudizio nelle quistioni dubbie è pure giusto che ci sia. In generale, dovrebbe prevalere il parer di colui, il quale tratta la materia, che più strettamente si connette al punto controverso.

La Basilica di san Marco è architettura, statuaria, pittura; ma è pure storia politica, storia religiosa, storia di costumanze, storia musicale, leggenda, poesia. La Repubblica s'immedesima in questo monumento; ma i marmi e gli ori di esso riflettono i caratteri di altre arti, di altri popoli italiani, oltremontani, orientali, sicchè lo sguardo deve non di rado spaziare molto lontano nei paesi e nei tempi. E, non di meno, tutto ciò che viene dal di fuori, da qualunque parte della terra derivi, diventa subito veneziano — persino i quattro Cavalli dell'ippodromo, i quali non si potrebbero strappare dalla facciata senza scomporne la unità fantastica e inesplicabile. La conglutinazione non istà in altro forse che nella tavolozza di ori e di colori; e fuori delle Lagune sparirebbe a un tratto.

Sotto allo smalto dei mosaici, sotto al lustro dei marmi, quanti problemi sottili da sciogliere! E come il monumento smagliante si collega alla legislazione, all'amministrazione, a certi cerimoniali uggiosi, a certi quesiti minuti d'archeologia e di costruzione! L'edificio tira ai voli rapidi della poesia dall'una parte, alla fatica lenta e grave dello scienziato dall'altra. Il testo comincia con il calore delle belle favole bizzarre, e termina con le rigidezze dei caratteri paleografici.

S'è cercato di non dimenticare nulla. Anzi gli scrittori del testo hanno così bene mietuto in ogni angolo del vasto campo, che alla Prefazione, se non vuole cominciare a dar saggio di ripetizioni, non resta nulla da spigolare. Meglio per il lettore. Forse, a cercare, le sono rimasti i malanni dell'edificio, ma in piccola parte anche questi; perchè degli antichi parla, fra gli altri scritti, quello importantissimo, che ricerca la storia architettonica del monumento, e dei recenti discorre poi un altro capitolo assai rilevante, il quale descrive e spiega i restauri, cui andò soggetta la chiesa dalla caduta della Repubblica fino ad oggi — un capitolo ove non si nascondono gli errori già commessi, ma si fa vedere come lo spirito tutto nuovo di scrupolosa conservazione predomini nei lavori d'adesso, a' quali oramai gli stessi artisti e amatori di cose vecchie, così fieramente severi tempo addietro, tributano lode con la parola o col silenzio. Chiudere la bocca ai censori, vi par poco?

Nè, per verità, meritarono sempre di essere biasimati i vecchi, neppure durante gli anni in cui la Repubblica precipitava; e sarà caro a questa Prefazione indicare qualcuno fra i non pochi esempi di ferma saviezza, la quale mitigò nell'edificio o riparò in passato i danni del tempo, degli uomini e del caso. E che varietà di danni! Quanti incendi e prima e dopo di quello rammentato con le parole del Sanudo da Pompeo Gherardo Molmenti nel primo capitolo del testo! L'anno 1230, per non risalire più in là, s'incenerirono nel Tesoro privilegi di papi e d'imperatori *et altre scritture in iurisdition;* ma un'ancona, su cui stava dipinta Maria Vergine, fu rispettata dalle fiamme. L'anno 1388, una domenica, sull'ora del vespro, venne *una nenbaiza con una pioza e tempesta con toni, in fra li qual ne trasse uno desmexurado e grando, lo qual ferì in uno delli cantoni del campaniel de san Marcho,* e fece alquanti malanni, e n'avrebbe fatti di maggiori se non si fosse provvisto subito *stuando el ditto fuogo con axedo.* L'anno 1400 s'incendiò la cuspide del campanile in occasione che si facevano i fuochi d'allegrezza e le luminarie per l'acquisto di Padova, e tornò ad incendiarsi nel 1417. L'anno 1419, una notte del marzo, essendo *uno malissimo tempo de vento de griego levante,* appiccatosi il fuoco ad un camino del palazzo del Doge, le faville entrarono per via del lucernario nella cupola maggiore della Basilica e la misero in fiamme; e queste, guizzando dall'una cupola all'altra, in breve tempo arsero tutto il legname, sicchè il piombo

della copertura *colava per le gronde che pareva fosse acqua*. Dalla gran furia del vento i tizzoni ardenti erano portati fino a san Gervasio, e, osserva il Sanudo, *parea quella notte che tutta la piazza ardesse*; e la cronaca Zorzi soggiunge, che la notte intiera molti nobili cittadini *stete suxo a far repari*. Con la spesa di 15 o 18,000 ducati vennero rifatte *le cube molto più forte et notabilissime più che prima;* e non di meno, poco appresso, durante i principati di Francesco Foscari e di Giovanni Mocenigo, tornarono a bruciare in parte i coperti. Di nuovo sulla cima del campanile, tutta *de bono rame indorata d'oro,* cadde nel 1489 una saetta, e tale divampò l'incendio, che le sei campane precipitarono al sottoposto solaio, andandone due in frantumi; ma il fulmine più disastroso fu quello del 1745, il quale incenerì quattro persone, ne offese dell'altre, e recò danno in ben trentadue luoghi alla torre, sicchè i Procuratori, nel ragguagliarne il Serenissimo, si scusano di dover turbare con sì funeste narrazioni la sua serenità.

Per finirla con le disgrazie, chè sarebbe una litanìa troppo lunga, avvertiremo come non sieno mancati i crolli dei terremoti: fra i quali basti rammentare quello dell'anno 1511, che fece cascare alcune statue dall'alto della Basilica e danneggiò in tal modo la parte superiore del campanile, che *il zorno seguente non si potè sonar ivi ni terza, ni meza terza, nona, vesporo, ni altra campana; cossa che mai è stata questa terra senza sonar tal hore canonice un zorno*. E le suonavano spesso le campane, tanto che il Doglioni nella sua *Historia Venetiana scritta brevemente* riempie quasi cinque pagine per ispiegare, giusta la legge del 1413, i botti, i tocchi ed i rintocchi nelle ore della giornata, nei giorni della settimana, nelle circostanze ordinarie e straordinarie, civili, religiose e militari, senza contare la campanella dei maleficii. Quanto ai terremoti, la fantasia della gente credeva, al dire dello Stringa, che ci avessero messo riparo, scavando nella chiesa cinque pozzi profondi, *acciocchè, se per avventura si concepissero sotto terra certi fiati di venti (come appunto avvenir suole in occasione di terremoti) ritrovino più facile la via di uscir fuori.*

I documenti parlano di vôlte che si screpolano, di muri che si fendono, di marmi che si staccano, di mosaici che precipitano. Nell'anno 1470 furono richiesti a consulto, insieme con Antonio Zelega, protomaestro della chiesa, cinque artefici, fra i quali un muratore ed un tagliapietre, per giudicare intorno al *vôlto* della croce; e dichiararono tutti, dopo essersi calati in *uno pendolo* per vedere meglio, ch'*el sta mal et minaza gran ruina*. I biografi di Jacopo Sansovino mostrano come il sommo architetto abbia rinforzato le cupole, dai fondamenti dei piloni ai legnami della cima, *nel che fare fece stupire Venezia;* e Bernardino Zendrini, matematico della Serenissima, in una relazione del 1744 sulle disgrazie dell'edificio, ricorda l'*insigne sperone,* murato al tempo del Sansovino per rinfiancare le vôlte a tramontana del coro. Jacopo doveva fare di tutto, doveva attendere persino a *conzar uno canon sopra la chiesia dove cascha la urina sopra il Sanctuario.*

Fino al 1608 rimane spalancata ai venti ed alle nebbie la stupenda Cappella del cardinale Zeno: il grandissimo finestrone mancava persino di quelle *tavole* che, *in loco de veri,* proteggevano altre finestre, e così all'aria aperta bisognava rinunciare, durante i geli e il mal tempo, a celebrare la messa. Due mesi dopo si parla di tener *conzo el colmo,* e si nota che, la chiesa essendo *incamisata* tutta, così di dentro come di fuori, con lastre di marmi, esse in molti luoghi *sono cascate et ruinate, et in altri luoghi sta con pericolo di cascare:* il quale pericolo era tutt'altro che scomparso nel 1615, quando, minacciando di crollare una parte del muro della facciata, piovendo sulle vôlte, sciupandosi i mosaici appena restaurati, venne deciso di disfare, ove occorra, e rifare, spendendo *quanto farà bisogno*.

Ma i più grossi guai si manifestarono nel Settecento, o pare a noi che si manifestassero allora, perchè i documenti sono più particolareggiati, più gonfii e, a differenza dei vecchi, non privi di perplessità e di contraddizioni. Ci si accorge che la eccelsa matematica e la nuova scienza delle costruzioni principiavano a inorgoglirsi. Un proto, il Margutti, sbaglia la mi-

sura del mosaico dell' abside, niente meno che da 454 piedi a 700. L'abate Domenico Cerato, dotto uomo, *pubblico architetto dell' Università di Padova,* insiste sulla necessità di un grosso cerchio di ferro per salvare, fasciandone il tamburo, una cupola, ed i Procuratori ordinano che si faccia; ma, poco appresso, due *capitani ingegneri* dimostrano che il cerchio sarebbe una bestialità, ed i Procuratori deliberano di sospenderne l'esecuzione. Gli stessi capitani ingegneri in un'altra relazione del 1779 ricordano come le vecchie costruzioni della chiesa sieno improntate ad una sovrana magnificenza, e le opere, compite senza risparmio, appariscano di una robustezza sorprendente, nella quale ultima lode esagerano; ma biasimano all' opposto ne' recenti restauri la irragionevole economia e l'aperta malizia dei costruttori: legnami messi in opera corti, fradici, rotti, ferramenti imperfetti, scarsissimi, e via discorrendo.

Si rubavano di nottetempo le lastre di marmo; si rubavano i piombi dei coperti, sicchè l'acqua sgocciolava sulle vôlte e, trapelando, sciupava i mosaici; si rubavano persino le canne d'organo. Le doccie a ogni tratto s'ingorgavano. Nascevano in quantità l'erbe, le quali, cacciando le loro radici fra la muratura ed i rivestimenti, erano cagione che questi si disgregassero. *Pochi dimostrano essere i materiali,* dice un pubblico Perito in una relazione del 1779, *che non sieno lesi, nessuna parte che non sia sconnessa, fuori di piombo e di livello...*: parla del fianco meridionale e di una porzione della facciata. Nel 1743, vicino alla Cappella della Croce, cadde a' piedi d'un sacerdote, il quale tornava dalla messa in sagrestia, un buon pezzo di mosaico; e fu ascritto a miracolo se non vi rimase sotto. Nel 1716 i mosaici delle vôlte, delle pareti e del pavimento andavano *a carriera aperta deteriorando,* e nel 1701 si confessava già che la bell' opera musiva languiva da molti anni senza maestro, il quale la difendesse dai danni del tempo. Ma intorno alle curiose vicende, cui andarono soggetti i mosaici, ragionerà il competentissimo signor ingegnere Saccardo, e la Prefazione forse n'ha toccato già troppo: la povera Prefazione, alla quale il professore Molmenti non lasciò nemmeno l'argomento dei topi, dei *sorzi* di buono stomaco, che cooperarono alla distruzione, rosicchiando l'organino, bucando i mantici degli organi grandi. Probabilmente avevano fatto baldoria in mezzo a' cuoi delle rilegature ed alla cartapecora dei libri, che Francesco Petrarca aveva regalati alla Repubblica, anzi proprio alla chiesa di san Marco, quale principio di una biblioteca futura, e che, accettati con vivo gradimento dal Maggior Consiglio, non vennero poi deposti nella sontuosa Libreria costrutta dal Sansovino, ma rimasero in una stanza alta della Basilica, ove apparvero nel 1650 al Tommasini *pregiudicatissimi.* Quasi un secolo dopo i Procuratori s'indirizzano a Sua Serenità, chiedendo se i codici, fra i quali cinquantanove in pergamena, *abbiano più oltre a rimanere come in un carcere squallidi e sconosciuti.*

E si potrebbe riprendere la litanìa delle infermità dell' edificio venusto, indicando le fasciature poste dai chirurghi nei varî tempi agli arti rotti o slogati, le cinghie messe alle ernie, i cerotti applicati sulle piaghe; ma lasciamo volentieri un così fatto ospedale. I Procuratori, salvo alcune trascuratezze, come quella del ritardare tanto a proteggere dalle intemperie la Cappella Zeno, non dovettero provare troppo il rimorso di mancare a' propri doveri; ed avevano a ogni tratto l'occasione di esercitarli. La guerra alla loro Basilica, oltre che dai secoli e dal cielo, era mossa dalla naturale rapacità e porcheria degli uomini.

Non v'è niente di strano che dovessero guardare gli angoli del tempio, se anche oggi, in età più pulita, son necessarie le inibizioni; ma certo il *breve in letere magiuscole su carta bergamina,* che, per il prezzo di un ducato, fu rinnovato da *ser Zamaria scritor* l'anno 1593, e che, per parte dell' eccellentissimo Consiglio di Quarantia criminale, proibiva *ogni immondicie,* era più artistico dei cartelli odierni. Ma succedeva di peggio. In una nota del 1604, indicante i lavori da compiersi nella chiesa, è registrato che si debba, con balaustrate o cancellate, interdire l'accesso alla Cappella di san Clemente

per li molti scandoli che succedono in essa, essendo in luoco oscuro et con commodità a chi vuole di ritirarsi dietro l'altare per esser alquanto discosto dal muro. Rispetto alla Cappella Nuova o del cardinale Zen, si deliberava addirittura di tenerla continuamente serrata. Notevole in questo proposito una supplica indirizzata ai Procuratori dal mosaicista Giacomo Pasterini, accusato da un guardiano di *haver menato sopra la chiesa donne di mal far;* ma non era lui, povero Pasterini, era anzi lo stesso custode, persona infame, dice la supplica, già querelato per ladro, il quale conduceva *donne infame sopra la chiesa,* dando loro da mangiare e da bere, e non voleva i compagni di guardia a dormire con lui in Procuratia, *per haver comodità di dormire ogni notte con la concubina.* Il notaio della Procuratia ebbe ordine di aprire il processo.

I banchi, *bancheti e scagni,* tenuti dai rivenduglioli d'ogni sorta di roba accanto alla chiesa, erano stati cagione che si spezzassero o perdessero molte fra quelle incrostature di marmi, segnatamente di verde antico, le quali adornavano e adornano in parte tuttavia il gradino inferiore ed il sedile marmoreo lungo i fianchi ed il prospetto della Basilica; ed ecco nel 1608 i Procuratori ordinano che le baracche vadano tanto lontane quanto i tre stendardi di piazza, pena la confisca della merce a favore dell'ufficiale che avrà fatto il colpo. Il decreto non valeva durante la fiera dell'Ascensione ed i mercati del sabato. La fiera della *Sensa!* Era un'Esposizione universale, tenuta ogni anno per quindici giorni nella più gaia città dell'universo, nel più bel recinto del mondo, ove, in mezzo ai broccati, ai velluti, ai panni damaschini, alle stoffe orientali, alle pelli nordiche, alle armi ageminate, alle argenterie, agli ori, ai pizzi, stavano i quadri appena finiti dei più celebrati pittori, e ghirlande di foglie fresche s'intrecciavano da per tutto. In chiesa il popolo s'affollava per ottenere quelle Indulgenze, che avea concesse in perpetuo Alessandro III; e, preceduto dagli scudieri, dai canonici, dal Cancellier Grande, da cinquanta *comandadori,* moveva il Doge dal Palazzo in compagnia degli ambasciatori, dei principi, delle solenni magistrature, e s'avviava al Bucintoro per isposare il mare. Sparavano le artiglierie.

Sparavano, del resto, frequentemente mortari, mortaretti, *coette,* cioè razzi volanti, e altri fuochi d'artifizio e cannonate nella Piazza, nella Piazzetta e innanzi al Molo, tanto che la chiesa ne pativa danno, massime nei mosaici, i quali a cagione degli scuotimenti si disgregavano in più luoghi, si staccavano dalle vôlte e cadevano. Nelle feste per la incoronazione della dogaressa Zilia Priuli tuonarono tante artiglierie *et code di ferro,* che fu cosa spaventosa a sentire; e nel cortile del palazzo Ducale per ben tre ore continuò *la gran furia de' raggi (che addimandano rocchette) et lo strepito del rimbombo.* Nelle feste per la incoronazione della dogaressa Grimani, quand'ella scese dal Bucintoro a san Marco, dove le arti aspettavano in solennissima pompa, i bombardieri *in numero di 300,* tutti con archibugi, fecero *una bellissima salva,* ed i vascelli olandesi e fiamminghi, ciascuno dei quali aveva tre pezzi d'artiglieria di ferro, *corti et grossi da bombardare,* eseguirono *la giostra in acque* ed infinite altre salve, in che *maravigliosamente valgono.* Alla fine il Senato, nel giorno 15 del maggio 1648, deliberò di proibire ogni sorta di spari per qualsivoglia cagione di feste, solennità, cerimonie o allegrezze, *e così dovrà esser puntualmente esseguito.* Se non che, a poco a poco, si tornò daccapo, finchè, passati quasi cinquant'anni, i Procuratori chiesero di nuovo al Serenissimo che provvedesse; e fu confermato in Pregadi il vecchio decreto, lasciando ai Procuratori di stabilire le pene, e raccomandando al Magistrato *dell'armar* di attendere col *proprio fervore* a far sì che nessun bastimento, salvo i soliti colpi annunzianti l'arrivo, potesse sparare in faccia alla Piazzetta. E non di meno, quante cannonate di bugiarda gioia hanno fatto tremare i vetri della Basilica e fremere i petti veneziani, mentre i *Tedeum* comandati echeggiavano nel tempio, dopo Lodovico Manin, dopo Daniele Manin, sino al 1866!

Nè la chiesa era soltanto minacciata dagli scoppii festivi e dai colpi contati nel cerimoniale marittimo; ma bene, pare, da altri fuochi

micidiali e, tanto prima della invenzione della dinamite, da altre misteriose esplosioni. Nel 1569, al proposito di un incendio all'Arsenale, fu fatta, non si sa da chi, forse per via della Bocca del Leone, una denuncia, in cui era mostrato come un disastro assai più tremendo avrebbe potuto succedere nella Basilica, poichè *se si trovasse alcuno, che fosse d'animo diabolico, potria mettere delli fuochi artificiati sotto la Confessione di detta chiesa, et in tempo che il Serenissimo Principe coll'Illustrissima Signoria si trovasse a Messa, a Vespro o ad altri Divini Officii, gettare così il Dose con tutto il resto del Senato in aere, il che causeria una grandissima confusione e tumulto horribile nella Città di Venetia.* Al Consiglio dei X il sospetto di poter essere buttati *in aere* non sembrò inverosimile, giacchè ordinò subito che fossero murate le due porte e tutte le finestre della cripta. Le devozioni, che avevano luogo nel sotterraneo per le anime dei defunti, seguirono d'allora in poi nella chiesa, prima all'altare di san Giovanni, poi nella cappella della Madonna dei Mascoli; e la cripta venne aperta soltanto nel 1604 per cavarne fuori certe figure antiche di marmo, ma le acque, salendo via via, avevano incominciato già ad allagarla.

In quel torno un'altra rivelazione desta novelle paure. Un Alvise Ongarato, nel 1606, apre gli occhi al Doge ed al suo Consiglio circa la possibilità di un pericolo, ch'egli gonfia astutamente per poter chiedere il premio di tanto benefico avviso. Dietro all'abside s'apriva, come adesso, un cortiletto, *un vacuo, overo requie segreta,* circondato di alte muraglie con cupi voltoni; e, più basso della sagrestia, v'era un camerotto grande, già destinato a prigione: *luochi nascosti et ignoti,* ai quali si accedeva dalla prima casa della Canonica, col passar sotto alla terrazza del santo ufficio dell'Inquisizione. Avendo abitato nella detta casa per qualche tempo in compagnia d'un suo fratello sottocanonico, codesto Alvise Ongarato era praticissimo dei luoghi arcani. « Hora, egli scrive, nelli travagli di questa Serenissima Repubblica Iddio m'ha posto nella mente il pericolo et la ruina, che di qui potrebbe nascere, volendo forsi per via di questo debole instrumento la Serenità Vostra scampi qualche mala fortuna. Perchè questi luochi sono stati nelle mani d'ogni sorte di gente. Anzi che, partito mio fratello dalla casa, il Canonico che al presente la possiede affittò per alquanto tempo il cameroto ad un Pietro francese per tenervi robbe della sua bottega. Chi sa in mano di chi possano un giorno cadere questi luochi? Un solo può senza difficultà alcuna invece d'altre robbe portar ivi polvere et ruinar la Sacristia et le Capelle con notabile danno del Palazzo et terrore di tutta la città; ma inoltre un traditor può quì secretamente et commodamente minar la Chiesa, et un giorno che la Serenità Vostra è in Choro con l'Eccellentissimo Senato, affatto ruinarla; che Dio non voglia..... Et alla Serenità Vostra humilmente m'inchino ».

La Serenità Sua ed i Consiglieri s'adombrano, e mandano tosto la carta ai Procuratori, acciocchè, dopo essersi bene informati delle cose e di chi le rivelava, esponessero la loro opinione con giuramento, sottoscrivendo di propria mano e facendo consegnare il piego per mezzo del loro ministro, sotto sigillo, in mano di uno dei segretari della Signoria.

Come mutano le impressioni di mano in mano che si procede nella lettura dei documenti, e come l'animo si abbassa e si rattrista! Che stringimento di cuore nel leggere l'allogazione di una statua di san Marco in *pietra di Costozza,* nell'udir parlare di *Marmo da Carrara* e di *Verdon da Genova,* mentre risuonano ancora nelle orecchie i nobili nomi dei porfidi, dei basalti, dei graniti, dei marmi orientali! Quanto siamo lontani da Pietro Contarini, il quale pure scriveva nella prima metà del Cinquecento, e s'ubriacava d'entusiasmo, e infilzava parole, che spesso non s'intendono, ma che con la loro alta risonanza paiono un inno sublime alla bellezza e alla patria! Ed il principio soave rammenta certe melopee limpide della musica del Wagner: « Allhora se lieva una provenza lenta, onde hebbi voglia de montarvi suso: el mar ne dava placido viazo. Ma prima visitava l'aurea Chiesia,

edificata da li eterni Dei, del nostro protector messer san Marco...... De colonne marmoree circumclusa in ogni lato porta sei pinnacoli. Fra i qual stano in piedi molti genii, radian al sole, in circum circa volti doro cenze ogni lato, marmori adorni, lavorati marmori.... ». Sentite, di grazia, questi due antichi versi:

Historiis, auro, forma, specie tabularum
Hoc Templum Marci fore decus Ecclesiarum.

Sentite Marin Sanudo come registra nel 1517 il compimento della doratura sul grande arcone della porta principale della Basilica, *dove sono figure et è bello, che prima era di piera, solum al presente li procuratori l'ha fato dorar, et fa bellissima vista, sichè si fa bella dita faza.* Non indovinate come il Sanudo gode che la facciata di san Marco diventi sempre più bella, sempre più degna della sua Venezia?

Alcuni decreti dei Procuratori *de supra* cominciano con una dichiarazione laudatoria della Basilica. Eccone una del 1552: «Li progenitori nostri in ogni tempo hanno ateso al ornamento di questa cità, non havendo rispetto a spesa alcuna, ita che per la Iddio gratia la si attrova riddutta nella belezza, che ad universal opinione è senza comparatione, nella qual opinione continuando Noi Procuratori della giesia di san Marco, fo per Noi deliberato.... ». Sentiamo il Seicento: « Essendo tenuta et riputata la chiesa di san Marco uno delli più belli et honorevoli tempii, che sia nel mondo, così per l'architettura, come per li adornamenti di quella, così di dentro, come di fuori, la qual risplende anco per l'opere di musaico delle qual è tutta ripiena, si deve procurar.... ». Sentiamo alla fine il Settecento: « Considerando gli Illustrissimi ed Eccellentissimi Signori Procuratori, che uno fra gli altri principii dell'origine della distinta loro dignità è nato dall'idea ugualmente maestosa che pia di erigere un tempio all'onore di Dio e del Protetor Nostro san Marco....». E basta, chè non vogliamo troppo seccare il nostro lettore; ma egli ci faccia una finezza: consideri come codesti tre brani rappresentano, quasi diremmo simboleggiano, lo spirito dei tre secoli. Veda, nel Cinquecento i Procuratori pensano innanzi tutto a Venezia, nel Seicento al san Marco, nel Settecento a sè stessi. L'idea della cara patria, attraversando il caro tempio, si spegne nel caro *io.*

Ma non bisogna mostrarsi ingrati ed ingiusti nemmeno verso i parrucconi. Lungi dall'alterar l'edificio con la prosopopea grandiosa dello stile barocco o con le smancerie aggraziate del rococò, si sforzarono anzi, per quanto stava in loro, di serbare al tempio il suo carattere antico. Le grazie Lombardesche dei due altarini di san Jacopo e di san Paolo, la porta del Sansovino, l'ordine freddamente classico del retroaltare della cappella Zeno, ed alcune altre aggiunte, sono le sole cose che in certo modo disdicano all'aspetto, diremo così, tanto per intenderci, orientale della Basilica, ove non appariscono i cartocci, le cariatidi, i timpani rotti e le farragginose licenze posteriori al Risorgimento. Solo nei mosaici la pittura qua e là si sfoga; ma gli stili più disparati ritrovano nell'ampiezza delle vôlte e negli splendori del largo fondo d'oro la propria unificazione.

Del resto, anche per i mosaici si avverte qualche volta nei Procuratori con maraviglia, in tempi assai poco rispettosi e intendenti della vecchia arte, uno spirito di conservazione, che pur troppo non si riscontra nei maestri. Certo, è un dolore leggere, per esempio, nel 1602 che un Zorzi quondam Domenico, *murer*, s'obbliga di *butar zoso li musaichi vechi.* Certo, si prova un vivo rammarico nel sentire, quarant'anni prima, Francesco Zuccato biasimare Domenico Bianchini perchè adoperava gli ori *negri*, e Domenico scusarsi dicendo: *i sono ori vechi, de quelli che ser Marco fa cernir;* e nel Settecento ancora si raccomanda di valersi degli ori vecchi. Ma già nel 1610 i Procuratori, deplorando non sia usata *quella discretione, che si dovrebbe, disfacendo opere che sono meglio delle nove che vengono fatte,* proibiscono di disfare mosaici senza una loro deliberazione unanime, e nel 1683 riconfermano i precedenti decreti, *perchè non possano in avvenire li maestri di musaico distrug-*

gere a loro capriccio, come hora fanno, l'opere antiche.

San Pietro Orseolo, l'antico doge, che riedificò *del suo proprio haver* la Basilica, non possedeva, per esservi venerato, una cappella, un altare nel suo proprio tempio. Ne provano un poco di rimorso i Pregadi, e l'anno 1731 incaricano i Procuratori di *versare* sollecitamente intorno a codesto argomento, dopo avere consultato i migliori periti. Il matematico Bernardino Zendrini, già menzionato indietro, si reca, insieme con il proto della Procuratia, nella Basilica; cerca, ricerca, fruga per iscoprire quale angolo sarebbe più adatto ad annicchiarvi un altare, senza alterar *l'ottima venerabile armonia* dell'eccelso edificio. Si fermò a cinque luoghi, ma tutti e cinque gli andavano poco a' versi, dacchè gli sembrava, come avverte nella relazione, che fosse *consumata già in tutte le sue parti la mirabile simetria della fabbrica:* in altre parole, che nella chiesa non si potesse introdurre nessuna novità senza sciuparla, essendo già perfetta e compiuta. Concetto giustissimo, e assai notevole nella prima metà del Settecento. Altri architetti e professori e maestri mettono innanzi nuove idee; ma i Procuratori, benchè sollecitati dai Pregadi, a' quali l'Ambasciatore Mocenigo aveva annunziato un dono insigne della Francia, quello del braccio destro intiero di san Pietro Orseolo; i Procuratori non si sanno risolvere. Fanno ristudiare il quesito; poi offrono al Serenissimo Principe il partito più disgraziato, bisogna confessarlo, che si potesse escogitare, quello di demolire il gioiello di edicola isolata, che si vede fra un pilone e una colonna nella nave maggiore, per costruire con i preziosi marmi di essa e con altre vetuste colonne due altarini identici, l'uno per la miracolosa immagine del Crocifisso, l'altro per il Santo novello, de' quali altari il signor architetto Marco Torresini aveva già compilato il disegno.

Lo Zendrini non si dà per vinto. Tenta di scansare il pericolo, proponendo, d'accordo con il proto Tiralli, che l'edicola del Crocifisso rimanesse intatta, e di contro se ne alzasse un'altra al tutto simile, da dedicarsi al doge santificato; poi, visto che una tale idea non faceva breccia, i due insistono sempre più nell'affermare come niun sito possa dirsi veramente dicevole alla nuova opera, *nè competente pure una tal opera alla costruzione di essa chiesa,* ed esprimono fermamente il parere, che l'altare s'avesse a chiudere nella Cappella di Sant'Isidoro, fuori delle navi del tempio. Lo Zendrini e il Tiralli finiscono la loro relazione dichiarando, che anch'essi saprebbero bene scomporre l'edicola del Crocifisso e farne due altari; ma temono *non convenga alterare le cose fatte et antiche, celebrate ancora dalle historie.* Lo stesso Torresini rifiuta di consegnare oramai i propri disegni, ed i Procuratori, convinti alla fine della inopportunità di sturbare *l'antica perfetta struttura della Chiesa Ducale,* propongono di non costruire l'altare, ma di serbare invece la reliquia in una *decente e nobile custodia,* per esporla al culto il giorno solenne del santo. E intanto partivano di Francia i due monaci, i quali dovevano recare a Venezia, non più il braccio dritto intiero, ma *la coscia e gamba* del santo; ed il Senato incarica i Procuratori di stendere, come si direbbe oggi, il programma della cerimonia per la traslazione, approva il partito spicciativo della custodia nel Tesoro e sospende indefinitamente ogni deliberazione sul conto dell'altare.

Così il savio amore della bellezza vecchia trionfò. E l'anno 1779 una perizia di lavori raccomanda nel restauro *di accompagnare al possibile ed imitare li marmi antichi*; ed un'altra perizia dello stesso anno suggerisce, dato che non si trovino marmi greci simili ai vecchi, levarli dal fianco verso san Basso per adoperarli nelle riparazioni dell'altro fianco più nobile e del prospetto. Risaliamo di un secolo. Si trattava di rinnovare una cupola cadente, con la sua lanterna, chiamata cupolino o *cubino;* ed ecco che nasce una controversia: chi voleva il cubino di forma moderna, chi lo voleva di forma antica. Si viene alla votazione: i primi avevano il bossolo verde, i secondi il bossolo bianco,

e *fu preso nel Bossolo Bianco per l'antica con balote sei, e una nel Verde per la moderna*. Trionfarono i conservatori. Risaliamo di un altro secolo. Una cupola s'incendia; si vuol rifare, ma dovrà essere *dilla medesma forma et grandezza et lignami, fature et morse.*

E basta. Lo scrittore di questa Prefazione è andato raccogliendo gli sgoccioli, come fanno i poverelli nelle processioni; poichè i grossi e luminosi cerei della storia e della critica sono tutti recati in mano dai valentuomini, che seguono in bella schiera.

e) Leone. — Marmo. — Sec. XVI. — Archivio di Stato ai Frari.

SOMMARIO DELL'OPERA
ED INDICE
DELLE TAVOLE ILLUSTRATIVE

— PARTE PRIMA —

NOTA DELL' EDITORE

Mancava una pubblicazione che illustrasse degnamente la Basilica di san Marco. — Primo concetto dell' Opera e suo sviluppo. — Pubblicazioni complementari. — Difficoltà dell' impresa e incoraggiamenti. FERD. ONGANIA.

PREFAZIONE

Ampiezza e varietà degli argomenti svolti nel testo. — Vantaggi della cooperazione. — Unità, come intesa. — Alla prefazione non resta che toccare dei danni, cui andò soggetta la Basilica. — Guasti prodotti dal tempo e dagli uomini, e come si cercasse di ripararvi secondo lo spirito dei varî secoli. — Minaccie misteriose. — Esempi di nobile rispetto all' antico. CAMILLO BOITO.

— I. —

LE LEGGENDE E I RICORDI STORICI DI SAN MARCO

Trafugamento del corpo di san Marco. — Incendî della Basilica. — Reliquie e simboli sacri. — Il Leone di san Marco. — Tradizioni religiose. — La leggenda dell'architetto storpio e i vaticinî dell' abate Gioachino. — Concilî, trattati di pace e di alleanza, conchiusi nel tempio. — La leggenda dell' anello di san Marco. — I fanali del Fornaretto. — Feste civili e religiose.

— II. —

GIUSPATRONATO DEL DOGE

Antichi diritti del Doge sulla basilica. — Giurisdizione del Doge sui ministri ecclesiastici e laici. — Controversie tra il Doge e il potere ecclesiastico. — Dissidî fra il Doge e i Procuratori di san Marco.

— III. —

I PROCURATORI DI SAN MARCO

Origine dei Procuratori. — Elezione e ingresso solenne dei Procuratori. — Obblighi e ufficî dei Procuratori *de supra*. — I processi di Francesco Sansovino e dei fratelli Zuccato.

— IV. —

IL SANT' UFFICIO

Origine dell'Uffizio della Sacra Inquisizione. — Sue attribuzioni. — Intervento dei deputati della Republica negli atti del Sant' Ufficio. P. G. MOLMENTI.

— V. —

I PRIMICERJ

Origine della voce e quali ufficî tenevano nell' antichità i primicerj. — Quando apparve in Venezia questa prelatura. — Consenso della S. Sede. — Privilegi. — Modo della elezione. — Diritti dei Primicerj e larghezza delle loro spirituali attribuzioni. — Oneri. — Specchiatezza e dottrina loro. — Come il primiceriato si spense. — Serie dei primicerj secondo il Cicogna, con aggiunte. FERD. APOLLONIO.

— VI. —

RITO ANTICO E CERIMONIALE DELLA BASILICA

Definizione e varietà dei sacri riti. — Quale rito vigesse anticamente in Venezia. — Modificazioni a cui andò soggetto. — Fu abolito nel 1456 nell'intera diocesi veneziana, restando in vigore soltanto per la Cappella ducale. — Differenze tra il rito romano ed il *patriarchino*, e numerosi esempî relativi, specialmente per le funzioni della settimana santa. — Cenni sulle sacre funzioni dette *ducali*. — Sul funerale del Doge. ANTONIO PASINI.

— VII. —

LA CAPPELLA MUSICALE

Musica antica nel Veneto ed in Venezia. — Strumenti. — Regolamenti della Cappella di san Marco e principali festività. — Archivio musicale e libri corali. — Maestri di Cappella. — Musicisti e cantori. — Cappella odierna. F. FAPANNI e G. FANTONI.

— PARTE SECONDA —

— VIII. —

STORIA ARCHITETTONICA DELLA BASILICA

RICERCHE STORICHE INTORNO ALL'ARTE IN ITALIA DAL SECOLO VI° AL MILLE

L'Arte latino-barbara durante la dominazione longobardica. — L'Arte bizantino-barbara del secolo VIII. — L'Arte italo-bizantina dalla fine del secolo VIII all'XI. — Origini dell'Architettura lombarda o romanica.

LA BASILICA DI SAN MARCO DEI PARTECIPAZI

L'Arte bizantino-barbara del secolo IX. — Architettura della Basilica - sua icnografia - suoi avanzi murali - sue sculture decorative.

L'Architettura nelle lagune fino alla seconda metà del secolo X.

LA BASILICA DI SAN MARCO RESTAURATA DAGLI ORSEOLI

Risorgimento dell'Arte bizantina. — Avanzi architettonici e ornamentali della chiesa degli Orseoli.

L'Arte bizantina e l'Arte italiana a Venezia e nelle provincie venete, dalla fine del 900 alla metà del secolo XI.

LA BASILICA DI SAN MARCO RIFABBRICATA ED AMPLIATA DA DOMENICO CONTARINI

Stile neo-bizantino e stile lombardo. - Struttura originaria della chiesa - suo aspetto esteriore ed interiore - sue sculture architettoniche, ornamentali e figurative appartenenti al secolo XI. - Decorazioni aggiunte nel secolo XII. — L'Arte toscano-lombarda in san Marco. — L'Arte veneto-bizantina - suo sviluppo e dominio in Venezia e fuori. — Abbellimenti ed innovazioni portate alla Basilica di san Marco nel secolo XIII. - Le sue sculture figurative, di questo secolo e del seguente. — L'Arte ogivale in Italia. - Nuovi abbellimenti ed aggiunte alla Basilica Marciana. — Il Rinascimento a Venezia e in san Marco. — Influenza della Basilica di san Marco sull'architettura religiosa in Italia fino al secolo XVI.

Enumerazione, descrizione e classificazione cronologica delle sculture importate, della Basilica di san Marco.

Croci e Monogrammi della Basilica. RAFFAELE CATTANEO.

— PARTE TERZA —

— IX. —

PAVIMENTO DELLA BASILICA

Origine dei pavimenti a musaico. — Pavimenti delle chiese bizantine del secolo VI e del IX. — Se nell' odierno pavimento di san Marco resti nulla che abbia appartenuto alla chiesa dei Partecipazî e degli Orseoli. — Pavimenti alla *grecanica*; lo stile neo-bizantino. — Il pavimento dell'attuale Basilica. — Ricerche di quanto ne resti di quello del secolo XI. — Suo carattere di fronte ai pavimenti delle chiese romaniche italiane e francesi, e di quelle toscane, romane e sicule. — Rappresentazioni figurative e simbolico-ornamentali del pavimento di san Marco. — Significazione che se ne trasse. — I restauri e rifacimenti dei secoli posteriori all'XI. RAFFAELE CATTANEO.

— X. —

CRIPTA

Descrizione della Cripta. — Vicende cui andò soggetta. — Il loculo che racchiuse il corpo di san Marco. — L'altare, le sculture e le pitture della Cripta. GUGLIELMO BERCHET.

— XI. —

SCULTURE SIMBOLICHE

Archivolti scolpiti sulla porta principale. — Colorazione. — Doratura. — Primi maestri di scultura in san Marco. — Primo archivolto. — Conghietture sulle allegorie. — Secondo archivolto. — Zodiaco. — Descrizione e confronti. — Virtù e Beatitudini. — Raffronti con simili complessi. — Conghietture artistiche. — Descrizione e critica dei simboli. — Terzo archivolto. — I mestieri. — Decorazione esterna.

Il Viaggio aereo di Alessandro Magno, bassorilievo della facciata settentrionale. — Descrizione. — Leggende e poemi sul soggetto. — Esame critico dell'allegoria.

Allegorie sugli stipiti della porta di sant'Isidoro. — Archivolto della tomba di sant'Isidoro. — Sculture simboliche dei plutei interni ed esterni della Basilica. — Formelle simbolico-ornamentali. — Bocca di scarico delle acque pluviali. — Leoni e Grifi. — Le fatiche di Ercole. — Le colombe a piè della Croce. — L'Agnello divino fra i dodici Agnelli apostolici. — I cervi a piè dell'albero. — Figura di donna coronata. FRANC. e GIOV. SACCARDO.

— XII. —

STATUE DIVERSE DAL SECOLO XIV SINO AI GIORNI NOSTRI

Statue delle cuspidi ed edicole delle facciate esterne. — Statue dei septi marmorei della Cappella Maggiore, di san Pietro e di san Clemente. — Statuette di bronzo sulle balaustrate del Presbiterio. — Statua della Vergine sopra l'ambone sinistro. — Altre statue sparse. FRANCESCO SACCARDO.

— XIII. —

COLONNE STORIATE CHE SOSTENGONO IL CIBORIO DELL'ALTARE MAGGIORE

PARTE PRIMA: Descrizione. — PARTE SECONDA: Opinioni intorno all'età in cui furono scolpite le colonne - Sansovino - Stringa - Martinioni - Padre Zucchini - Zanetti - Cicogna - Moschini - Durand - Selvatico - Zanotto - Garrucci - Rohault de Fleury. — PARTE TERZA: Le colonne non sono nè bizantine nè venete, nè dell' XI secolo, ma di scalpello Italiano, probabilmente Ravennate, originali, dal secolo V al VI, e le iscrizioni furono aggiunte più tardi. — Prove artistiche, archeologiche e confronti con monumenti sincroni e posteriori. — Riassunto. ALVISE P. ZORZI.

— XIV. —

MOSAICI E LORO ISCRIZIONI

PARTE PRIMA: I primordî. - I tempi migliori. - Gli artisti: loro lavori e trattamento. - Decadimento e fine della Scuola veneziana di mosaico. - Leopoldo Dal Pozzo romano. - Artisti di ventura e guastamestieri. - Provvedimenti e lavori moderni. - Lo Studio di mosaico in san Marco. — PARTE SECONDA: L'iconografia nei mosaici di san Marco. - Materiale e lavoro musivo. — PARTE TERZA: Descrizione dei mosaici, con le loro scritte, con le date e i nomi degli artisti. PIETRO SACCARDO.

il 1882: retro altare della cappella Zeno; antiche bandiere cremesi col Leone andante; il nuovo padiglione di mezzodì restituito alle giuste proporzioni pel raccordo delle due facciate, e decorato dei marmi antichi arabescati; i musaici antichi rimessi sulla vôlta della cappella Zeno; le dorature ai pinnaçoli della facciata; la cappella di sant'Isidoro. — Altri restauri fino ad oggi. FEDERICO BERCHET.

— XXI. —

CAMPANILE E SUOI FONDAMENTI

I fondamenti. - Scavo del terreno sino alla profondità dello zatterone. - Il sottosuolo di Venezia e il suo progressivo abbassamento. - La palafitta. - Lo zatterone. - Corsi di muratura; arenarie, trachiti, pietra d'Istria e di Verona. - I gradini. - Malta adoperata nei fondamenti. - Arpesi a coda di rondine. - Struttura generale. - Analogie colla primitiva Basilica di san Marco.

Periodi di costruzione del Campanile. - Iniziamento, ripresa, continuazione e finale completamento. - Forma originale della cella. - Genesi tipica dei campanili veneziani: san Barnaba, san Samuele, santa Maria Maggiore, san Giacomo dall'Orio, san Paterniano, san Geremia, san Zaccaria, sant'Apollinare, san Polo, santa Maria dei Frari, san Michele, santa Fosca, san Giov. Elemosinario, san Luca, san Pietro, santo Stefano, san Cristoforo; santi Apostoli e i campanili barocchi. - Incendio della sommità del Campanile di san Marco. - Sua ricostruzione. GIACOMO BONI.

— XXII. —

PALEOGRAFIA DELLA MARCIANA

La scrittura nella Basilica di san Marco, o i caratteri nei marmi e nei mosaici di essa, dal secolo XI al XVI inclusive, con cenni illustrativi. BART. CECCHETTI.

— XXIII. —

INDICE DELLE PARTI — INDICE GENERALE — BIBLIOGRAFIA MARCIANA.

— TAVOLE ILLUSTRATIVE —

PROSPETTO DELLE TAVOLE DEI CINQUE PORTAFOGLI

ORDINATE PER MATERIA.

— PORTAFOGLIO N.° I. —

(*in foglio grande*)

— Tavole degli Spaccati Geometrici e del Pavimento —

Tav. I. Frontispizio.
» III. Pianta generale della Chiesa, con indicazione dei mosaici, ecc. (*Questa pianta servirà di guida per trovare il posto che occupano nella Basilica i soggetti rappresentati nelle tavole dei CINQUE PORTAFOGLI, segnate con lettere o altrimenti*).
» II.1 Facciata esterna della Chiesa.
» II.2 id. id. id.
» II.3 id. id. id.
» II.4 Prospetto esterno della Chiesa, parte destra (Sud).
» II.5 id. id. id. sinistra (Nord).
» II.6 id. id. id. id. id.
» XII. Spaccato geometrico colla veduta del Presbiterio.
» XIII. id. id. id. della parte d'ingresso.
» XIV.a id. id. delle parti del braccio destro.
» XIV.b id. id. id. id. id.
» XV.a id. id. id. id. sinistro.
» XV.b id. id. id. id. id.
» XVI. id. id. longitudinale a destra.
» XVII. id. id. id. a sinistra (di fronte al Presbiterio).
» VIII. Pavimento del Presbiterio.
» IX. id. della parte laterale destra . . . (Sud).
» IX.a id. Centrale . . . . (Nord).
» X. id. della parte laterale sinistra.
» XI. id. id. inferiore della Croce all'ingresso.
» XI.a id. dell'atrio a destra (Cappella Zeno e Battisterio).
» XI.b id. dell'atrio a sinistra, e parte laterale.
(Veggasi inoltre nel volume dei *Documenti*, racc. fac-simili tav. XXXIII a XL, tutti i Prospetti, gli Spaccati geometrici, e il Pavimento, riprodotti dall'opera dell'architetto Visentini, Venezia, MDCCLXI).

— Mosaici esistenti nell'atrio —

(Porta d'entrata al centro).

» IV. Cristo in croce e deposizione. (Scuola Veneziana, sec. XVI).
» V. La sepoltura di Maria. idem.
» VI. La Risurrezione di Lazzaro. idem.
» VII. San Marco coi sottoposti mosaici. idem.

— APPENDICE —

La Processione del Doge nella Domenica delle Palme

(Impressa in Venetia per Mattio Pagan, anni 1556-69).

Tav. *A* — Gli otto stendardi della Repubblica, seguìti dagli araldi (*Comandadori*).
» *B* — Le sei trombe d'argento (*sei trombe di arzento*), sostenute da paggi, in causa della loro lunghezza.
» *C* — Gl'interpreti degli ambasciatori (*servitori dell'imbasciatori*), seguìti da musicisti suonando trombe e flauti (*trombe e piferari*).
» *D* — Gli scudieri del Doge e i canonici di san Marco.
» *E* — Il Patriarca di Venezia, il famoso candelliere d'argento, la Corona ducale (*il Corno*) ed i segretari del Consiglio.
» *F* — Il Cappellano del Doge, la sedia ricoperta di drappo d'oro e il cuscino, attributi del Doge, indi il Gran Cancelliere (*il Canzilier Grando*) seguito dal *Ballottino*, fanciullo sfarzosamente vestito da giovin signore, incaricato di raccogliere le palle durante le votazioni.
» *G* — Il Serenissimo Doge camminando sotto il famoso baldacchino (*Ombrella*), seguìto dagli ambasciatori delle diverse potenze, e dal legato portante la spada.
» *H* — L'Illustrissima Signoria.

— PORTAFOGLIO N.° II. —

(*in foglio grande*)

— Tavole Cromolitografiche —

1. Tav. — Frontispizio.
(Da un antico mosaico esistente sulla facciata della Chiesa, nord).
2. » — Dedica a S. Maestà la Regina Margherita di Savoia.
(Da una miniatura conservata nella Biblioteca Marciana).
3. » — Prefazione dell'Editore.
(Illustrazione presa da un manoscritto della Biblioteca Marciana).

— Trasformazioni successive della facciata —

26. T. *AA* Prospetto esterno della Chiesa di san Marco, parte destra e sinistra, prima del XII secolo (Museo Civico).
26.a » *AA2* Prospetto primitivo congetturale della facciata (A. Pellanda).
27. » *BB* Prospetto della facciata nella Chiesa di san Marco nel XIII secolo (antico mosaico tuttora esistente).
28. » *CC* Prospetto della facciata della Chiesa di san Marco nel XV secolo (dal dipinto di Gentile Bellini).

— La facciata odierna in 21 tavole —

4. » *A* Porta maggiore.
5. » *B* Angolo verso la Piazzetta. (Sud).
6. » *C* Prima porta verso la Piazzetta. id.
7. » *D* Seconda id. id. id. id.
8. » *E* Seconda porta verso l'Orologio. (Nord).
9. » *F* Prima id. id.
10. » *G* Angolo id. id.
11. » *H* Prospetto superiore dell'angolo verso l'Orologio.
12. » *I* Mezzaluna sopra la prima porta verso l'Orologio.
13. » *K* id. id. seconda porta id.
14. » *L* id. di mezzo.
15. » *M* id. sopra la seconda porta verso la Piazzetta.
16. » *N* id. id. prima id. id. id.
17. » *O* Prospetto superiore dell'angolo id. id.
18. » *P* Cupole distribuite in forma di Croce.
19. » *Q* id. id. (Sud).
20. » *R* id. id.
21 » *S* id. id. (Centrale).
22. » *T* id. id.
23. » *U* id. id. (Nord).
24. » *V* id. id.

— Mosaici nell'interno (stile bizantino) —

30. Tav. I. Inventio Corpor. S. Marci (« Navis dextera minor »).
31. » II. Mosaico primitivo nella facciata di san Marco (dal dipinto di Gentile Bellini).
31.a » II.2 idem. idem.
32. » III. Maria, Jesus, Marcus (« Navis media Major »).
35. » VI. Spiritu Paraclyto Suam munit Ecclesiam (« Cuppula quinta »).

— Mosaici dell'atrio (stile bizantino) —

46. » XVII. Creatio Mundi.
(Mosaico esistente nel « Vestibulum in Cuppula » A.)
Facta e vita Noachi.
(Mosaico esistente nel « Vestibulum in Cuppula » B.)
47. » XVIII. Facta e vita Noachi.
(Mosaico esistente nel « Vestibulum in Cuppula » C.)
Facta e vita Abrahae.
(Mosaico esistente nel « Vestibulum in Cuppula » D.)
48. » XIX. Facta e vita Josephi.
(Mosaico esistente nel « Vestibulum in Cuppula » E.)
Facta e vita Josephi.
(Mosaico esistente nel « Vestibulum in Cuppula » F.)
49. » XX. Facta e vita Iosephi.
(Mosaico esistente nel « Vestibulum in Cuppula » G.)
Facta e vita Moisis.
(Mosaico esistente nel « Vestibulum in Cuppula » H.)

— Mosaici della Cappella della Madonna detta dei Mascoli. - (Scuola Veneziana XV secolo) —

52. » XXIII. Visitatio B. M. V. — Mors B. Mariae V. (A destra).
53. » XXIV. Nativitas B. M. V. — Presentat. B. M. V. (A sinistra).
54. » XXV. Annuntiat. B. M. V. (Sopra l'altare).

— I marmi della Chiesa —

29. » *DD* Tavola dimostrante le specie dei marmi adoperati nella costruzione della Basilica di san Marco.
59. » XXVIII. idem. idem.
60. » XXIX. idem. idem.

— Veduta interna e dell'atrio —

37. » VIII. Veduta longitudinale del braccio destro, presa di fronte alla « Cuppula Tertia ».
45. » XVI. Veduta longitudinale del « Vestibulum in Cuppula *A* » presa di fronte « in Cuppula *E*. »

PORTAFOGLIO N.° III.

(in 4.° grande)

— Dettagli dei mosaici secondarî, non compresi negli spaccati geometrici —

— Dettagli della Tavola XII. in foglio grande. —
(vedi Portafoglio N.° I.)

a. — Cuppula prima
in Media Navi Majori partis superioris
formae Crucis.

Tav. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 7.2 7.*3* 7.*4* 7.*5*.

b. — Facta e vita S. Petri et Marci.
Navis sinistra minor.

Tav. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 15.2.

c. — Facta e vita S. Clementis et Marci.
Navis dextera minor.

Tav. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 23.2.

d. — Initium vitae Christi.

Tav. 24. 25. 26. 27. 28. 28.2 28.*3* 28.*4* 28.*5* 28 *6*.

— Dettagli della Tavola XIV. in foglio grande —

e. — Miracula e vita Christi.
Navis sinistra minor.

Tav. 29. 30. 31. 32. 32.b 32.c.

f. — Facta e vita SS. Joachimi et Annae.
Navis dextera minor.

Tav. 33. 34. 35. 36. 36.a 36.b.

— Dettagli della Tavola XV. in foglio grande —

g. — Miracula e vita Christi.
Navis dextera minor.

Tav. 37. 38. 39. 40. 40.a 40.b.

h. — Facta e vita SS. Mariae et Joseph.
Navis sinistra minor.

Tav. 41. 42. 43. 44. 44.a 44.b.

— Dettagli della Tavola XVI. in foglio grande —

i. — Martyrium SS. Apostolorum.
Navis dextera minor.

Tav. 45. 46. 47. 48. 48.a 48.b $\frac{\text{II. V.}}{\text{D}}$ $\frac{\text{II. V.a}}{\text{D}}$ $\frac{\text{II. V.b}}{\text{D}}$ $\frac{\text{II. V.c}}{\text{D}}$ $\frac{\text{II. V.d}}{\text{D}}$ $\frac{\text{V. I.}}{\text{D}}$ $\frac{\text{V. I.a}}{\text{D}}$ $\frac{\text{V. I.aa}}{\text{D}}$ $\frac{\text{V. I.b}}{\text{D}}$ $\frac{\text{V. I.c}}{\text{D}}$ $\frac{\text{V.I. d}}{\text{D}}$ $\frac{\text{V. I.dd}}{\text{D}}$.

k. — Martyrium SS. Apostolorum.
Navis sinistra minor.

Tav. 49. 50. 51. 52. 52.a 52.b $\frac{\text{II. V.}}{\text{S}}$ $\frac{\text{II. V.a}}{\text{S}}$ $\frac{\text{II. V.b}}{\text{S}}$ $\frac{\text{II. V.c}}{\text{S}}$ $\frac{\text{II. V.d}}{\text{S}}$ — $\frac{\text{V. I.}}{\text{S}}$ $\frac{\text{V. I.a}}{\text{S}}$ $\frac{\text{V. I.aa}}{\text{S}}$ $\frac{\text{V. I.b}}{\text{S}}$ $\frac{\text{V. I.c}}{\text{S}}$ $\frac{\text{V. I.d}}{\text{S}}$ $\frac{\text{V. I.dd}}{\text{S}}$.

— Dettagli della Tavola XIII. in foglio grande —

l. — Post finem mundi.
Navis media major.

Tav. 52.aa 53. 53.a 54. 54.a 55. 55.a 56. 57. 58. 59. 60. 61.

— Dettagli della Tavola VII. in foglio grande —

m. — S. Marcus major intus patens.
Vestibulum.

Tav. 62. 62.a 62.b 62.c — fine.

— PORTAFOGLIO N.° IV. —

(in 4.° grande)

— Dettagli del pavimento ed ornamenti in mosaico sulle vôlte e finestre delle cinque cupole —

— PAVIMENTO —

— Dettagli della Tavola VIII. in foglio grande —
(vedi Portafoglio N.° I.)

Tav. 1. 2.a 2.b 3. 4. 5. 6. 7. 8.

— Dettagli della Tavola IX. in foglio grande —

Tav. 9. 9.a 9.b 9.c 10. 11. 12. 13. 14. 15.

— Dettagli della Tavola IX.a in foglio grande —
(vedi Portafoglio N.° I.)

Tav. 16. 17. 18.

— Dettagli della Tavola X. in foglio grande —

Tav. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 24.a 24.aa

— Dettagli della Tavola XI. in foglio grande —

Tav. 25. 26. 27. 28. 29. 30.

— Dettagli della Tavola XI.a in foglio grande —

Tav. 31. 32. 33. 34.

— Dettagli della Tavola XI.b in foglio grande —

Tav. 35. 36. 37. 38.

— ORNAMENTI —

Tav. A.-B.-C.-D.-E.-F.-G.-H.-I.-K.-L.-M.-N.-O.-P.-Q.-R.-S.-T.-U. V.-W.-X.-Y.-Z.

— PORTAFOGLIO N.° V. —

(in 4.° grande)

— Sommario delle sculture figurative e decorative dell'esterno e dell'interno della Chiesa —

(Eliotipie dal vero)

a) Altari. — *b)* Amboni. — *c)* Archivolti maggiori istoriati della facciata. — *d)* Balaustrate. — *e)* Capitelli. — *f)* Cupole. — *g)* Finestre. — *h)* Iscrizioni sepolcrali. — *i)* Monumenti sepolcrali. — *k)* Pile dell'acqua benedetta e vasche. — *l)* Plutei scolpiti. — *m)* Porte e valve di bronzo. — *n)* Scultura figurativa sacra. — *o)* Scultura ornamentale. — *p)* Scultura simbolica e profana. — *q)* Tarsie e commessi a musaici e marmi. — *r)* Statuaria.

a) — ALTARI —

Tav. 209. 251. 260. 276. 278. 288. 295. 296. 310. 327. 328.

b) — AMBONI —

Tav. 289. 290 a 92. 293. 359.

c) — ARCHIVOLTI MAGGIORI ISTORIATI DELLA FACCIATA. —

Tav. 24. 24*. 25. 25*. 26. 27. 77. 78. 79. 80. 81. 82. 83. 84. 84*. 85. 85*. 86. 87. 88. 89. 89*. 90. 91. 92. 117. 118. 164. 164*. 165. 165*. 166. 166*. 167. 167*. 168. 169. 170.

d) — BALAUSTRATE. —

Tav. 144. 168*. 179. 185. 199. 200. 235. 294. 298. 310. 311. 326. 328. 349*. 366.

e) — CAPITELLI. —

Tav. 5. 6. 7. 10. 11. 12. 13. 14. 18. 19. 20. 21. 22. 25*. 26*. 27*. 29. 30. 31. 32. 33. 35. 36. 37. 38. 40. 41. 42. 43. 47. 48. 49. 50. 52. 55. 56. 59. 60. 61. 62. 64. 65. 66. 67. 68. 69. 70. 71. 72. 73. 74. 75. 76. 80*. 81*. 82*. 83*. 86*. 87*. 88*. 90*. 91*. 94. 95. 96. 97. 100. 101. 102. 103. 104. 107. 108. 109. 110. 111. 112. 113. 114. 115. 116. 119. 120. 124. 125. 126. 127. 128. 130. 131. 132. 140. 141. 143. 144. 146. 149. 151. 154. 156. 159. 161. 169*. 170*. 173. 175. 178. 179. 181. 184. 192. 193. 194. 197. 198. 199. 203. 206. 207. 208. 216. 217. 221. 222. 224. 232. 234. 239. 240. 253. 254. 255. 258. 262. 280. 281. 297. 300. 314. 315. 316. 318. 321. 322. 327f. 328. 334. 350. 351. 354. 355. 356. 358. 359. 361. 362. 363. 366. 377. 378. 379. 380. 381. 382.

f) — CUPOLE —

Tav. 186. 187. 188. 189. 190.

g) — FINESTRE. —

Tav. 34. 63. 98. 106. 129. 132. 330. 360.

h) — ISCRIZIONI SEPOLCRALI. —

Tav. 200a. 203. 220. 276.

i) — MONUMENTI SEPOLCRALI. —

Tav. 119. 202. 204. 205. 210. 220. 226. 275.

k) — PILE DELL'ACQUA BENEDETTA E VASCHE. —

Tav. 218. 219. 225. 237. 257. 261. 305. 323. 329.

l) — PLUTEI SCOLPITI. —

Tav. 2. 6. 39. 42. 45. 46. 134. 135. 136. 137. 227. 241. 242. 243 e 44. 245. 246. 247. 248. 249. 250. 252. 263. 263*. 264. 264*. 265. 266. 267 e 68. 269. 270. 271. 272. 273. 274. 276. 284. 285. 286. 287. 289. 290 a 92. 293. 294. 305. 306. 307. 308. 309. 316. 317. 352. 358. 359. 361. 362. 363. 364. 373.

m) — PORTE E VALVE DI BRONZO. —

Tav. 58. 79. 92. 93. 99. 191. 201. 214. 238. 277. 324. 331. 332.

n) — SCULTURA FIGURATIVA SACRA. —

Tav. 1. 3. 4. 5. 6. 8. 9. 14. 15. 16. 17. 23. 28. 29. 37. 49. 54. 56. 57. 57a. 63. 72. 94. 98. 103. 105. 114. 117. 118. 144. 179. 202. 204. 209. 213. 216. 220. 223. 226. 227. 229. 230. 231. 235. 239. 240. 251. 253. 256. 257. 258. 259. 275. 278. 279. 280. 288. 295. 296. 298. 299. 300. 310. 327a. 327b. 327c. 327d. 331. 363. 364. 367. 368. 369. 370. 371. 372. 383. 384.

o) — SCULTURA ORNAMENTALE. —

Tav. 2. 6. 8. 9. 10. 16. 28. 33. 38. 45. 46. 51. 54. 57. 63. 89. 90. 90*. 91. 92. 94. 98. 105. 117. 118. 129. 130. 130a. 133. 134. 135. 136. 137. 140. 141. 143. 145. 147. 148. 150. 152. 153. 155. 157. 158. 160. 162. 163. 174. 176. 177. 180. 182. 183. 185. 194. 195. 196. 198. 199. 200. 204. 205. 209. 210. 211. 212. 214. 215. 218. 220. 227. 233. 236. 237. 239. 241. 242. 243 e 44. 245. 246. 249. 250. 251. 252. 255. 256. 263. 263*. 264. 264*. 265. 266. 267 e 68. 269. 270. 271. 272. 273. 274. 275. 284. 285. 286. 287. 288. 290 a 92. 294. 295. 297. 301. 302. 304. 305. 306. 307. 308. 309. 310. 316. 323. 324. 325. 326. 327e. 329. 330. 332. 333. 350. 351. 352. 355. 358. 359. 361. 362. 363. 365. 366. 373. 374. 375. 376. 378. 383. 384.

p) — SCULTURA SIMBOLICA E PROFANA. —

Tav. 13. 16. 39. 42. 44. 51. 53. 54. 55. 57. 84. 85. 86. 87. 88. 89. 90. 91. 92. 109. 122. 133. 136. 137. 138. 139. 145. 147. 150. 152. 155. 168*. 218. 227. 242. 243 e 44. 245 246. 247. 248. 249. 250. 266. 267 e 68. 269. 270. 272. 273. 282. 284. 285. 287. 305. 308. 309. 316. 359. 364. 366.

q) — TARSIE E COMMESSI A MOSAICI E MARMI. —

Tav. 3. 39. 63. 98. 105. 129. 134. 182. 208. 290 a 92. 300. 303. 357.

r) — STATUARIA. —

Tav. 143. 145. 146. 147. 149. 150. 151. 152. 154. 155. 156. 158. 159. 160. 161. 163. 171. 172. 173. 174. 175. 177. 178. 180. 181. 183. 184. 195 197. 209. 210. 217. 217a. 217b. 219. 220. 228. 233. 236. 251. 260. 275. 276. 288. 295. 302. 304. 310. 312. 313. 314. 316. 318. 319. 320. 327. 327g. 328. 329. 335 e 36. 337 e 38. 339 e 40. 341 e 42. 343 e 44. 345 e 46. 347 e 48. 350. 351. 353. 376. 378. 383. 385. 386. 387. 388. 389. 390. 391.

Tribuna dell'altare nel Presbiterio della Basilica come esisteva nel 1602 (vedi Sansovino, libro I, cap. XLI a carte 25, ediz. con note del C. Stringa). — Nell'altare oggidì conservasi il Corpo di san Marco, depostovi il 26 agosto 1835

LA BASILICA DI SAN MARCO.

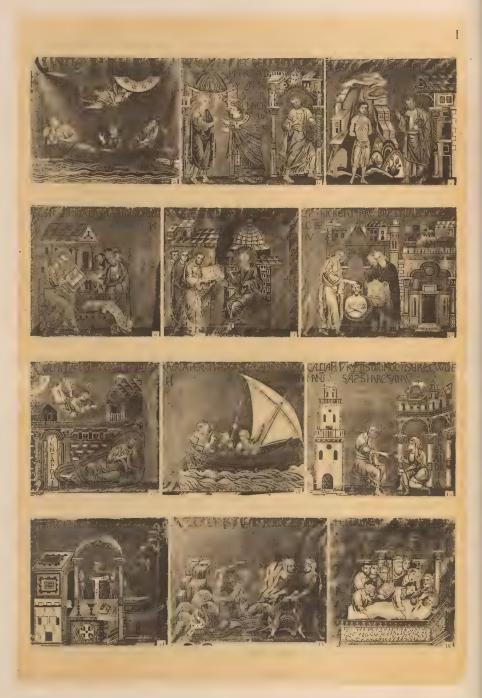
PARTE PRIMA.

PARTE PRIMA.

LE LEGGENDE E I RICORDI STORICI DI SAN MARCO. GIUSPATRONATO DEL DOGE. I PROCURATORI DI SAN MARCO. IL SANTO UFFICIO. I PRIMICERJ. RITO ANTICO E CERIMONIALE DELLA BASILICA. LA CAPPELLA MUSICALE.

I.

LE LEGGENDE E I RICORDI STORICI

DI

SAN MARCO.

LE LEGGENDE E I RICORDI STORICI DI SAN MARCO.

L'OPERA INTORNO A SAN Marco, che significa due cose, l' amore della patria veneziana e il culto dell' arte, deve incominciare collo studio delle memorie storiche e delle tradizioni popolari, che si raccolsero intorno al tempio, destinato segnale della fortuna d' uno dei più forti popoli della terra. Le manifestazioni dell' arte sono intimamente unite agli avvenimenti civili, ma in poche città, come in questa Venezia, dalle pietre, dai colori, dai simulacri d' ogni specie, si levano ricordi di gloria e di virtù, alti concetti, inspirazioni magnanime. E l' indole della gente si rispecchia nell' architettura, che ha, speciali impronte, la grazia e certe qualità dolcemente attrattive. Anche nell' età di mezzo, gli edifizî delle lagune non spiravano l'aria austera e grave, che si riscontra in altre città. Nulla di tetro nei palazzi bizantini, arabi, archiacuti, creati da una fantasia architettonica strana e gentile. Perfino nella dimora dei reggitori di uno stato così solenne e misterioso, v'è una grazia di linee e di forme, in contrasto con l'indole dei veneti statisti. In Firenze, come dice il Macchiavelli, il palazzo della Signoria fu edificato per maggior sicurtà del governo: a Venezia, il palazzo dei Dogi sembra una cara fantasia di poeta.

Guardate san Marco! È una sublime bizzarria. I rosoni, i rabeschi, gl' intrecci, i pinnacoli, slanciantisi al cielo, presentano l' aspetto di una lussureggiante vegetazione di pietra. Le arcate a trifoglio, le aguglie traforate, l' innesto dell' arco acuto sul bizantino, tutta l' opera in fine, con la sua ricca veste di sculture e di cesellature, sembra una vasta sinfonia nel marmo, o meglio, per dirla col Tommaseo, tutto l' edificio par quasi una divina poesia, che riempie di sè l'anima e la abbraccia di un tratto. Quando, a piè della loggetta del Sansovino, si guardano il palazzo ducale, il molo, le due colonne, l' isola di san Giorgio, mentre i raggi del sole si riflettono sulle ampie vetrate di san Marco, e si frangono e si spargono intorno, come un' aureola gloriosa di luce, a incoronare il tempio d'oro, il pensiero si immerge come in un'estasi, e l'animo, dinanzi a uno dei più meravigliosi spettacoli del mondo, ammira non già con quella *rêveuse superficialité*, che pur tanto piaceva a Enrico Heine, ma con quel sano entusiasmo, che innalza lo spirito e il ravvalora.

Una gente, che produce sublimi opere d'arte, è anche capace di grandi pensieri e di eroiche geste. Atene vide sorgere sull' Acropoli i miracoli dell' architettura di Ictino e di Callicrate, e disegnarsi sul cielo dell' Attica le statue di Fidia, di Mirone e di Policleto, quando era ancor viva l'eco dei trionfi di Maratona e di Platea, e s' alzavano le grida delle vittorie di Megara e di Tanagra, e Sofocle combatteva a Corinto, a canto a Pericle.

Così, quando Venezia pugna fieramente contro gli ostacoli della natura e contro le ire degli uomini, si svolge fra le lagune quell' arte assimilatrice, che congiunge le tradizioni dell' oriente con quelle dell' occidente, e passa dall' arco bizantino all' arco acuto, senza sforzo, senza disarmonia; arte stupenda, nutricatasi al fecondo seno della libertà. E quando Venezia fonda uno stato indipendente e felice, in mezzo ad una società che, trepida, si raccoglieva all'ombra dei chiostri o delle torri feudali, sorge ardita e leggiadra la chiesa di san Marco, alla quale dalle più lontane contrade si portano, ambiti trofei di vittoria, marmi e colonne.

Sul tempio della republica ogni generazione depone il suo strato; è un'opera sociale e non individuale, e l' architetto è il popolo, il quale ha nella basilica il suo libro e il suo poema. Anche nel suo aspetto esteriore, san Marco è il riflesso della potenza e della fortuna veneziana. Nel quadro di Gentile Bellini, dipinto il 1496 (1), la basilica ci appare come un' opera casta e forte, semplice e maestosa, in perfetta armonia con gli edifizî, dal gusto sobrio e leggiadro, che la circondavano. Gentile Bellini compiva la sua opera quando la grandezza di Venezia stava per finire, e la decadenza incominciava. Da indi in poi il tempio, senza nulla mutare nella ossatura e in tutte le sue linee generali, rispecchia i tempi, che si lasciano attrarre più al bagliore che alla bellezza serena. Sulla facciata, i rozzi mosaici bizantini cedono il posto alle imaginose e fulgide composizioni dei secoli, chiamati giocondi, perchè poco in essi è di gagliardo. E al vecchio tempio fanno suntuosa cornice i tre pili di bronzo di Alessandro Leopardo, la torre dell' orologio col dorato leone, la loggetta del Sansovino.

San Marco non appartiene solo al sacerdozio; in esso nessuna licenza è vietata: simboli di tristezza macilente e di florida giovinezza, figure misticamente rigide e mondanamente voluttuose, vergini e martiri assorti in serafiche visioni, e angeli e beati, vivificati da idee terrene, mostri e chimere del paganesimo a canto a' santi del cattolicesimo (2). Anche su questo cauto popolo di mercanti, il cui ingegno non avea nulla di speculativo, il simbolo poteva molto, e il monumento voleva esprimere tradizioni e leggende. Negli altri paesi, che hanno una storia di gloria e di delitti, di sangue e di virtù, a traverso i bui chiassuoli, nelle vie più remote, s' alzano bruni edifizî, sui quali aleggiano melanconiche tradizioni e tristi leggende, che invece qui tutte si accumulano nella chiesa d'oro, intorno ai pinnacoli di san Marco. Poichè le tradizioni sono come il retaggio dell'umanità, e le credenze infantili segnano l' alba dei popoli forti, perciò anche questo poetico patrimonio intellettuale non mancò in Venezia ed ebbe vita e sacra custodia in san Marco, la cui architettura si presta mirabilmente alla fioritura della leggenda.

Del resto, intorno al tempio si collega qualche cosa più che non sia un semplice simbolo religioso, una effusione di anime credenti. San Marco non rappresenta solo la fede, ma la patria, e non pure la patria, ma la dignità d' uomini liberi. Anche se non si voglia ammettere che il commercio e la navigazione abbiano spinto i veneziani in braccio ai greci, facendoli

(1) v. *Raccolta di fac-simili relativi all' aug. duc. Basilica di san Marco*, Venezia, Ongania, Tav. X, n. 44.

(2) Intorno alle sculture profane di san Marco, v. Cicognara, I., 171. — Di alcuna con Cibele o Cerere ecc. v. Vinckelmann, *Monumenti*, II., 35. Pignoria, sul *Cartari*, 1616, p. 485. Venuti e Amaduzzi, *Mon. Mattheiana*, III., 13.

sudditi della maggior potenza, che fosse nel Mediterraneo, certo è però che tra Bizanzio e le isole venete vi furono fin dai primordî stretti rapporti, e che le manifestazioni apparenti di sudditanza durarono a lungo. Basterebbe pensare come nei documenti, dove, secondo l'uso bizantino, non vi è quasi mai la data del giorno, i veneti si servissero dell' indizione costantinopolitana. Bizantine le foggie, e il commercio traeva vigore e modo da Bizanzio. Anche nella religione c' era un vincolo fra gli abitanti delle lagune e quelli delle rive del Bosforo, e a proteggere la giovine e fiorente republica vegliava nel cielo il santo greco Teodoro. Ma quando i legami col decrepito impero furono rotti, quando Venezia potè liberamente svolgere tutto il tesoro delle sue forze individuali, si volle sciogliere coi Greci anche ogni apparenza di vincolo religioso, e la libertà fu posta sotto il protettorato d' un santo, congiunto ai sentimenti e alle aspirazioni nazionali.

E la leggenda venne in aiuto alle aspirazioni patrie (1).

Correva tra i profughi la tradizione che san Marco, lasciata Alessandria (2) per venire in Aquileia a predicare la fede di Cristo, fosse stato colto da violenta bufera. Approdato a una delle isole realtine, che la tradizione vuole sia quella ove adesso sorge la chiesa di san Francesco della Vigna, un Angelo gli apparve salutandolo con le parole: *Pax tibi*, *Marce Evangelista meus*, e in suo fatidico accento annunziandogli che là, fra quelle isole, chiamate un giorno a maravigliosa prosperità, avrebbero trovato pace le sue ossa. Aggiungeva la volgar tradizione che la chiesa d'Aquileia era stata fondata da quel santo, particolarmente caro a Dio (3).

Un materiale ricordo dell' Evangelista, sempre secondo le leggende, esisteva nella nuova Venezia. L' imperatore Eraclio a Primigenio, patriarca di Grado, avea mandato in dono quella cattedra di marmo, che ora si conserva nel Tesoro, sopra la quale l'Evangelista sedeva in Alessandria, e che era stata trasportata a Bizanzio dall' imperatrice Elena, madre di Costantino (1).

La leggenda, che al nome di san Marco univa quello di Venezia, non nacque probabilmente innanzi che san Teodoro gli cedesse il suo luogo nell'animo dei Veneziani, e l'origine sua forse è contemporanea all' edificazione della prima chiesa dedicata a san Marco, su le rovine d'una cappella, che si narrava votata già da Narsete al santo greco (2). La leggenda è quasi sempre la giustificazione di certi eventi, ed essa non sorge solo dai fatti, veduti a traverso i velami della fantasia, ma è altresì l' espressione dei desiderî popolari.

Tutto ciò che si riferisce all' innalzamento del tempio, dove, secondo l' angelica previsione, dovea trovar riposo il corpo dell' Evangelista, è come avvolto da un'aura di misteriosa poesia. Strano il modo con cui da Alessandria furono trasportati nelle isole realtine i resti di san Marco.

Buono da Malamocco e Rustico da Torcello, nel- l' 828, non ostante una legge dell' imperatore Leone Isaurico, che vietava il traffico coi Saraceni, approdarono ad Alessandria, dove i cristiani erano afflitti per opera dei Musulmani, i quali spogliavano di quanto contenevano di più prezioso le chiese, per adornarne le loro moschee. Correa voce che il Sultano avesse in animo di radere al suolo il tempio, in cui si conservava il corpo di san Marco, per erigere con quei materiali altro edificio. Sorse allora in mente dei due veneziani di rapire il corpo del santo e, dopo molte preghiere, poterono averne il consenso dal monaco Staurazio e dal sacerdote Teodoro, i greci custodi delle reliquie. All'aprirsi della custodia, in cui era il corpo, un soave olezzo si sparse per tutta la città. I cristiani meravigliati si recarono in fretta al tempio per vedere, se, come si vociferava, i resti dell' Evangelista fossero stati trafugati. Ma a quella di san Marco era stata sostituita la salma di santa Claudia ed erano stati rimessi i suggelli nel pristino stato. Per sottrarre il prezioso deposito alle minute indagini dei gabellieri musulmani, i due mercanti veneziani copersero le sante reliquie di carni porcine, avute in orrore dagli islamiti, e recata la salma sulla nave spiegarono al vento le vele (3). I pericoli non erano ancora cessati. Colti da una tremenda tempesta, furono salvati dall' intervento del Santo, e poterono finalmente approdare alle rive natie. Accolti con infinite feste dal doge e dal popolo, fu loro perdonata l'infrazione del divieto di mercanteggiare coi porti degli infedeli.

Sotto Giustiniano Partecipazio, la santa reliquia *fo messa in una camera secreta in palazo*, fin che si fondasse il tempio, in omaggio del nuovo protettore; sotto il fratello di lui Giovanni, nella chiesa, ridotta a buon termine e adornata di colonne e pietre finissime,

(1) v. BERNARDI JUSTINIANI, *De Divi Marci Evangelistae vita, translatione, et sepulturae loco.* Sta nel tomo V, parte I. Thes. Ant. Ital. Lug. 1722, in fol., ristampa dell' edizione 1492. Fu questa vita già tradotta in italiano e ampliata da Gio. Stringa. Ven., Maldura, 1601, in 8, e colla descrizione della chiesa di san Marco. Ivi, Rampazzetto, 1610, e ivi, Miloco, 1680, in 12.

(2) *La Predicazione di san Marco in Alessandria*, dipinto di Gentile Bellini, esistente nella galleria Brera a Milano, v. Tav. qui di contro (I, n. 1).

(3) Nella Tavola qui di fronte (I, n. 5 a 16) si riproducono i vecchi mosaici della cappella Zeno, rappresentanti la vita del Santo, spiegata da leggende latine. La vita comincia dal momento in cui san Marco scrisse l' Evangelo (*Sanctus Marcus rogatus a fratribus scripsit Evangelium*). San Pietro lo approvò e spedì l' Evangelista in Aquileja a battezzare quei popoli (*Sanctus Petrus approbat Evangelium Sancti Marci, et tradit Ecclesiae legendum. Hic Marcus baptizat in Aquileia*). Invitato da san Pietro, si recò a Roma per mare e, passando per le lagune di Venezia, gli apparve l' Angelo (*Cum transitum faceret per mare, ubi nunc posita est ecclesia Sancti Marci, Angelus ei nunciavit: quod post aliquantulum tempus a morte ipsius, corpus ejus hic honorifice locaretur*). Insieme con lui partì anche sant' Ermagora, per essere confermato da san Pietro nel patriarcato d' Aquileja (*Beatus Petrus confert patriarcatum Aquilejensem Sancto Hermachorae*). San Marco s' avviò poi verso l'Egitto, esorcizzando gli ossessi e operando miracoli (*Sanctus Marcus recedens Roma pergit in Ægyptum; ibique eijcit demonia et alia multa signa facit*). San Marco, avvisato in sogno dall' Angelo, s' imbarcò per Alessandria ed ivi giunto visitò il calzolaio sant' Aniano, al quale sanò miracolosamente una ferita della mano (*Angelus nunciat S. Marco ut pergat Alexandriam. Pergit navigio Alexandriam. Tradit calceamentum ruptum sutori, quod cum sueret vulneravit manum suam, et Sanctus Marcus sanavit*). In Alessandria predicò la fede di Cristo, e mentre un dì stava celebrando la messa fu preso dai Saraceni, percosso e ucciso. I Cristiani gli diedero sepoltura (*Saraceni percutiunt Sanctum Marcum celebrantem missam. Hic catenatus trahitur ad loca bucisli* (? sic) *Sepelitur B. Marcus a Christi fidelibus*). — Mastro Paolo e i figli Luca e Giovanni (aprile 1345) dipinsero, su la coperta della pala d'oro, varî episodi della vita di san Marco, della traslazione del suo corpo a Venezia e della venerazione prestatagli dal popolo. v. *Racc. di fac-simili relativi all' aug. ducale Basilica di San Marco*, tav. XII, n. 48 *a*. Il MESCHINELLO dice: « Le » pitture di fuori a oglio sopra la tavola, sono di mano di Maffeo da Vero- » na ». Ma pare che il Meschinello voglia intendere delle pitture di dietro. — Uno dei miracoli di san Marco è rappresentato dal capolavoro del Tintoretto, esistente nella veneta accademia e qui riprodotto. (Tav. I, n. 4). — v. anche SAGREDO AGOSTINO, *Due leggende*. Strenna « Regina e Ancella », p. 33, Venezia, 1865.

(1) Sulla cattedra Alessandrina, v. lo studio del canonico mons. ANTONIO PASINI nell' opera: *Il Tesoro di san Marco*, pag. 106.

(2) Non si dimentichi che qui si parla di leggende. Nella *Racc. di fac-simili relat. all' aug. duc. Bas. di san Marco*, il lettore troverà il risultato degli studî del dott. Roberto Galli sulla Cronaca Altinate e sulla fondazione della Basilica, attribuita ad un Narsete del sec. IX. La questione non è però ancora decisa.

(3) Un antico mosaico, di faccia alla cappella di san Clemente, rappresenta le figure di Buono e Rustico, che recano a Venezia il corpo di san Marco. v. *Racc. di fac-simili relat. all' aug. duc. Bas. di san Marco*, tav. V, n. 28. — *Facta et vita S. Marci*, v. Port. III, Tav. 8 a 13, 16 a 21. — I mosaici della facciata della Basilica rappresentano: 1. *Il trasporto del corpo di san Marco da Alessandria*. 2. *Il santo corpo sbarcato a Venezia*. 3. *I magistrati di Venezia, oranti intorno al corpo dell' Evangelista*. 4. *Processione, con la quale il corpo è recato solennemente nella Basilica*, v. Port. II, Tav. 6 C, 7 D, 8 E, 9 F.

spoglie di vittorie sui saraceni, si trasportò il corpo dell'Evangelista, il cui nome fu invocato nelle sventure, nelle gioie, nelle battaglie, nelle vittorie. E Venezia, che diverrà una delle prime potenze denaresche d' Europa, quasi a bene augurare de' suoi commerci, stampa il busto nimbato di san Marco sulle monete. La prima delle monete ducali a noi note, è, sotto il dogato di Vitale II Michiel (1156-72), il *marcuccio* o *marchetto*, chiamato così, per avere sul rovescio, oltre il nome, il busto dell' Evangelista. L' animale simbolico di san Marco divenne ben presto il segnacolo glorioso della republica. Per la prima volta, nel secolo XIV, appare il leone sulle monete veneziane, essendo però probabile che il leone alato, prima che sul *tornese* di Andrea Dandolo, sventolasse sui vessilli delle galee vittoriose.

Nell' edifizio, divenuto il sacro sepolcro dell' Evangelista, incomincia una serie di avvenimenti, nei quali si riassume quanto v' ha di più poetico, di più glorioso, di più funesto nella veneta storia. In esso si può rintracciare non pure la leggenda, ma la storia civile della republica. E in vero, gravi ragioni storiche inducono a ritenere che il trafugamento compiuto da Buono e da Rustico, fosse favorito da un volere e da una ragione politica. Il Gfrörer fa a questo proposito alcune congetture, troppo importanti per non essere qui riportate.

« La chiesa d'Aquileia » osserva lo storico acuto « e » la cattedrale di Grado, che » ne ereditò i diritti, venerravano, molto tempo prima del secolo VIII, l'evangelista Marco ed Ermagora suo discepolo, siccome » fondatori e protettori loro; poichè entrambi questi santi, secondo un' antica tradizione, avrebbero » per i primi predicato il » vangelo nella Venezia. Se » si voleva adunque assegnare alle avute reliquie un » posto adatto, vorrei quasi » dire competente, tale cioè che rispondesse alla gerarchia ecclesiastica, esistente nelle isole venete, era indispensabile deporre il corpo trasportato da Alessandria » nel duomo di Grado, quale centro spirituale della Venezia marittima. Ma non » la pensarono così, nè Giustiniano, nè i successivi Dogi; chè anzi fecero ostinata » resistenza, perchè il corpo » dell' Evangelista, come la » cosa più santa della Confederazione, restasse nella » città di Venezia, centro politico del paese. Conseguentemente (e chi conosce la » storia del medio evo troverà fondata questa conclusione, la quale a chi » non se ne intende parrà » arrischiata), la vera intenzione di coloro, che avevano acquistate quelle reliquie e le custodivano in » Venezia, mirava ad ottenere o che il Doge, il quale » era senza dubbio il proprio signore della città, » fosse pure il capo spirituale dello Stato, siccome » custode e difensore del » Santo patrono; ovvero almeno, che il Patriarca di » Grado dovesse seguire il » corpo dell' Evangelista, al » quale ei faceva rimontare » l' eredità della sua giurisdizione metropolitana, e » trasferire quindi la sua » sede a Venezia; come avvenne di fatti sul fine del » medio evo. Ammettiamo » pure l' ultima presupposizione, siccome più limitata e più verosimile; benchè, a mio parere, molte » circostanze militino pure » in favore della prima. Conseguenza inevitabile di tale » novità era questa: che il » Patriarca passato a Venezia, entrava con quel Doge nei rapporti stessi, in » cui si trovava a Costantinopoli il Patriarca greco » coll' Imperatore. Nei confini d'una sola città, (avesse la medesima oltrepassato in grandezza ben cento » volte la Venezia di allora) » non c'è spazio sufficiente » per un principe regnante » ed un Patriarca indipendente. Ciò vuol dire precisamente: se Venerio e i » suoi successori, stretti dalla

Per semplice curiosità riproduciamo alcuni brani di un articolo del dott. Pervanoglu: *Intorno all'origine del leone alato di Venezia*, comparso nell'*Archeografo Triestino*, vol. IV, fasc. II, p. 132; non potendo però gli editori del presente volume nè la sana critica accettare le opinioni che vi sono espresse e circa la remotissima origine del Leone Marciano e del nome di Marco, nè circa il tempo in cui fiorì S. Giovanni e la sua celebre visione.

« *I Veneti sono un popolo orientale delle coste del mar nero, popolo che » conversando con gli Assiri e i Babilonesi dell'Asia centrale, ne prese i costumi » e le credenze, e mediante i naviganti milesii le diffuse ancora più lontano.*

» *Questi Heneti (Veneti) del Ponto si estendono poi verso occidente col » nome e co' costumi degli Iperborei, cultori degli asini, e col mezzo dei Troiani » fino all'ultimo confine del mare adriatico. Con nome di Argonauti, cercatori » di prede, dalla ultima riva del Ponto, essi veleggiano da per tutto alle coste » ed alle isole greche. Dalle fertili rive del Colco portano seco, oltre a ricchi » tesori in preziosi metalli, anche il culto della luna, proprio dei Medi dell'Asia; » culto che introdussero non solo in Jolco nel golfo pegaseo, e in Beozia e a » Corinto e altrove, ma estesero eziandio al di là dei limiti della Grecia, alle » coste dell'Istria. Egli è quindi con ragione che il Filiasi* (Memorie de' Veneti, » II, 93 e seg.) *discopre negli abitanti di Venezia così numerose traccie di loro » origine orientale. Per esempio, il costume orientale babilonese del comperarsi » le spose; il tenere severamente appartate le donne; il suono ricco e le vocali » stiracchiate del dialetto veneziano (che ci ricorda tanto vivamente il dialetto » jonio dell'Asia minore) e il lungo vestito all'orientale, che già ai tempi di Omero* » (Iliade, XIII, 685) *era distintivo degli Jonii. Aggiungasi ancora il berretto frigio dei dogi veneziani, che negli antichi vasi greci vediamo sul capo de' principi asiatici: di Pelope, di Perseo, di Adone, di Paride, di Ganimede; e finalmente, come è nostra opinione, il* leone alato *assiro-babilonese. Cotesto leone » ritiensi comunemente per l'animale sacro all'evangelista Marco; però Marco » stesso il cui nome ha suono latino, non è poi altro che il fenicio dio del sole:* » Macar (*Cfr.* Benseler, Lexicon der griechischen Eigennamen) *il quale, secondo » già notammo, dalla Lidia trasmigrò in occidente, come l'Ercole di Assiria, » sotto forma di leone. Se quindi Giovanni l' Evangelista, nel secolo 3° o 4° » dell'éra cristiana, nella sua grotta di Patmo, ebbe, come vuolsi, quella strana » visione ch' e' ci descrive nell' Apocalisse, immaginando vedere animali fantastici, e tra quelli anche il leone alato, noi non dobbiamo dimenticare che » l'isola di Patmo, così vicina a Mileto, e siccome colonizzata dagli Eraclidi, » doveva accogliere ben per tempo le tradizioni dell' Asia centrale, delle quali » trasse profitto l'Evangelista Giovanni, ivi dimorante. E così avvenne che il » leone alato dell' Asia centrale, simbolo di Bel, supremo dio de' Semiti; pas-*

» necessità, avessero ferma-
» ta la loro sede in Venezia
» anzichè a Grado, avrebbe-
» ro potuto poi respirare ed
» agire soltanto fin là, dove il
» Doge lo permettesse; non
» sarebbero adunque stati
» più nemmeno in caso di fa-
» re ciò che allora Giustinia-
» no temeva, di mettersi cioè
» d'accordo coi Franchi, per
» ottenere da essi l' Istria.
» Dandolo s'esprime in mo-
» do da far credere, che i due
» capitani di mare veneziani
» per puro caso siano com-
» parsi in Alessandria, al
» tempo in cui il comando
» del Califfo spargeva lo spa-
» vento nel clero egiziano.
» Il Doge anzi deve essere
» stato informato preceden-
» temente di quanto succede-
» va sul Nilo; deve aver fon-
» data in queste notizie la spe-
» ranza di vedere nelle sue
» mani il corpo dell' Evan-
» gelista; infine deve aver
» dato ai tribuni l' incarico
» di fare in Alessandria tut-
» to ciò che fosse all' uopo
» necessario. Che le cose
» stessero così per suo ri-
» guardo, lo sappiamo dalla
» confessione stessa dello
» storico veneziano. Come
» mai Buono e Rustico a-
» vrebbero potuto conforta-
» re il monaco Stauracio ed
» il prete Teodoro con chia-
» re prove della riconoscen-
» za del Doge, se loro non
» fosse stato già noto che
» Giustiniano era disposto
» a spendere per quell' og-
» getto una grossa somma,
» sia del proprio, sia del da-
» naro publico? ».

Ma seguiamo la storia, che si svolse sotto le cupole della chiesa d'oro. Nel 959, il voltabile giudizio del clero e del popolo richiamava in patria ed eleggeva doge Pietro Candiano, esiliato dalle lagune, per avere cospirato contro il padre e per essere d' indole fiera e turbolenta. Salito al trono, il Candiano, dopo aver fatto credere di esser mutato, ritornò all'indole prima, in modo che, spaventati i veneziani dall' imminente pericolo di tirannia, nell' agosto 976, presero le armi e incendiarono il palazzo ducale. Il doge tentò trovare scampo nella fuga, per l'atrio della chiesa, insieme con la moglie, con un figlioletto ancora lattante e pochi fidi. Qui, sopraggiunto dai congiurati, fu barbaramente trucidato, insieme col figliuolo. Intanto il fuoco continuava la sua opera distruggitrice e, insieme con la dimora dei dogi, con molte case e chiese, fu arso anche il tempio di san Marco. Pietro Orseolo, successore del Candiano, reintegrò di suo privato denaro il tempio, che Domenico Contarini riedificò e molti altri dogi abbellirono. Ormai il tempio v' era, e non più, come nei primi tempi, *de parè, zoè de lignami, ma meraviglioso in collone de piera.* L'arca santa però mancava. Il luogo dove era stato deposto il corpo dell' Evangelista a tutti era ignoto: si temeva anzi che il fuoco, appiccato nella sommossa popolare contro Pietro Candiano, non avesse distrutto la sacra salma. Qui, intorno al protettore della Republica, si unirono ancora il soprannaturale e il miracoloso. C' era sempre nei provvedimenti di cotesto governo positivo una specie di ascetismo ufficiale, che serviva potentemente agli intenti politici. Il corpo del Santo è perduto: non si sa più dove sia, e per ritrovarlo si indicono preci e digiuni. Manca ancora una sanzione celeste alla scelta fatta dell' Evangelista in protettore di Venezia. Questa sanzione la republica l'aspetta e l'avrà. Il 25 giugno 1094, il popolo è radunato nel tempio: fervide preghiere s'innalzano a Dio, e intorno spira il presentimento del prodigio. Tutt'a un tratto si apre un pilastro e appare un braccio (1). — *Brachium foris per unam colupnam ecclesie antique miraculo se protendens* — scrive nel suo latino un annalista. E l'imperatore Enrico IV, venuto in Italia per la guerra delle Investiture, giunge a Venezia per venerare le sante reliquie. L'anello d'oro, che adornava la mano dell' Evangelista,

» sando nel cristianesimo, rioccupò il suo antico valore a' piedi del santo, che » col nome di San Marco altro non è che il Macar, *il* dio del sole *de' Fenici.* »

Non esiste un sacro leone con tutti i suoi attributi, quale insegna della Republica, anteriore al secolo XIV, o forse al precedente. V'è al Museo Civico di Venezia un alto rilievo, che rappresenta il leone, uscente dalle acque, col nimbo, le ali e il libro chiuso fra le zampe,' e che fu erroneamente attribuito all'anno mille, e definito come la più antica insegna della Republica, che si conosca. Neppure il leone sopra la porta del campanile di Sant' Apollinare, che sembra antichissimo, può ritenersi anteriore al secolo XIV. Prima del trecento, i cronisti parlano veramente di un'insegna di San Marco, ma come veramente fosse, non si sa. (v. Dom. Urbani — *Il nuovo leone al Museo* — Bollettino d'arti ecc., Anno I. p. 95). *Durante il secolo XV, sui vessilli della Republica era rappresentata la croce. Nulla di sicuro si conosce sul primo uso del leone di San Marco; e tutto ciò che abbiamo dai documenti è di semplice curiosità, risguardando il dono fatto alla Republica dal re di Sicilia Federico di Aragona (non dalla Republica di Firenze) di un leone e una leonessa; la nascita di tre leoncini nella gabbia, in cui era chiusa quella coppia, nel portico del palazzo ducale, dove altri leoni furono custoditi certo fino a tutto il secolo decimo quarto, come scrive il* Cecchetti *a pag. 8, 9 del tomo XXVIII dell'*Archivio Veneto. *Il fatto parve tanto straordinario, che fu cantato da poeti. E in un codice dell'Archivio di Stato (n. 277 ex Brera, c. 138 e seg.) si leggono alcuni distici « Versus magistri Johannis ad magistrum Muxatum de leonibus natis in ducali palatio, tempore illustris viri domini Johannis Superancio ducis Veneciarum, che cominciano:*

« Inclite dux Venetûm grande Superance Johanes
Continuat dominus grandia dona tibi.
Gaudeat urbs veneta tali protecta patrono
Qui bello semper paceque promiscuit.
Te duce sperandum succedere prospera cuncta
Jamque deus noviter mirificavit eam » etc.

Seguono:

« Versus magistri Muxati respondentis ad predicta »;
« Versus magistri Tanti Cancellarii domini ducis Veneciarum de precepto domini ducis missi ad magistrum Muxatum »;
« Versus Muxati respondentis ad predicta »;
« Versus magistri Tanti Cancellarii respondentis ad predicta carmina magistri Muxati paduani »

ed altri.

Sulle monete veneziane, fino dal secolo XII, l'Evangelista si mostra in figura umana. Il leone senz'ali e senza libro si vede per la prima volta sul soldo d'argento di Francesco Dandolo (1329-1339). Il Tornese *di Andrea Dandolo (1343-1354) è primo a mostrare il mezzo leone col nimbo, con le ali e col libro. Il soldo* (nummus solidus) *di Francesco Dandolo, che si asserisce battuto verso il 1330, fu detto altresì* marchetto e soldo a Leone o del Leone. Leone o San Marco in soldo *fu detta quella singolare rappresentazione che mostra il simbolico animale, di faccia, a foggia di cerchio, colla testa nimbata e talor coperta del berretto ducale, colle ali tese e le zampe anteriori reggenti aperto il libro dei vangeli. Tale figura adottata sulle* gazzette, *si chiamò* in gazzetta *e altresì* in molèca, *rassomigliando a quel crostaceo, che nel veneto dialetto si chiama molèca* (cancer moenas). Padovan, *Le monete dei Veneziani, Venezia, 1881.*

Intercalate nel testo di quest'opera, e ordinate numericamente da un indice, sono molte figure di leoni. Più curiosi e notabili ci sembrano i numeri seguenti:

Tav.	III.	19	Leone, bassorilievo, sec. XVI (Palazzo dei dieci Savi a Rialto).
»	VII.	*m)*	Leone di bronzo del sec. XV., sulla colonna della Piazzetta di San Marco.
»	III.	*h)*	Miniatura capolettera del sec. XV. (Museo Civico).
»	XXI.	*dd)*	Bandiera del Bucintoro del sec. XVIII. (Museo Civico).
Frontispizio			Leone tolto dalla miniatura nel frontispizio dell'indice dei volumi dei Patti, 1538. (Archivio di Stato ai Frari).
Tav.	XXII.	*ee)*	Dal quadro di Domenico Tintoretto, rappresentante il Doge Mocenigo e il Redentore, sec. XVI. (Palazzo Ducale).
»	XI.	*q)*	Dal quadro di Vittore Carpaccio, 1516. (Palazzo Ducale).
»	IX.	*o)*	Miniatura nella mariegola della Scuola grande di San Marco, 1452. (Arch. di Stato).
»	X.	*p)*	Bassorilievo del castello di Noale, sec. XV. (Museo Civico).
»	XIII.	*s)*	Intaglio del soffitto della Sala maggiore, ex scuola di S. Marco.
»	XIV.	*t)*	Miniatura di un libro dei Proveditori alla Zecca, 1584. (Archivio di Stato ai Frari).
»	XV.	*u)*	*Osella* di Paolo Renier. — Sigillo della compagnia dei Corrieri Veneti.
»	XVI.	*v)*	Moneta del Corner, 1625-30. Moneta di Paolo Renier, 1779-89. Miniatura lettera di Ag.° Barbarigo a Catter. Cornaro. (Mus. Civ.).
»	XVII.	*z)*	Sigillo dei Consoli Veneti in Puglia (Mus. Civ.). Moneta di Pasquale Cicogna, 1585-95, *Leone* pel Levante, Franc. Morosini, 1688-94.
»	XVIII.	*aa)*	Sigillo di T. Soranzo, bailo a Costantinopoli, 1312. (Mus. Civ.). Moneta di Nic. Sagredo, 1575-76. *Osella* Alvise Pisani, 1772.

Sarebbe di qualche importanza, o almeno di curiosità, uno studio speciale sullo stile e sulle forme capricciose dei leoni di San Marco nei marmi, nei codici, nei sigilli e nelle antiche stampe veneziane; e a ciò, si spera, vorrà attendere in seguito il coraggioso e intelligente editore di quest' opera.

(1) Un mosaico del secolo XII, di faccia alla cappella del Santissimo, rappresenta le preghiere del doge, del vescovo di Castello e del popolo, per lo scoprimento del corpo di san Marco; e l' apertura del pilastro in cui era nascosto. v. *Racc. di fac-simili rel. all'aug. duc. Bas. di S. Marco*, tav. X, n. 45. — La stessa scena è rappresentata da una miniatura in un codice al Museo Civico (mss. I, 407), v. *Racc. fac-simili cit.*, tav. XII, n. 48.

fu dato a Domenico Dolfin e fu conservato, sacro deposito, nella casa di quel patrizio, fino al giorno in cui un discendente di Domenico lo donò alla Scuola grande di san Marco. Così il corpo del santo fu ancora affidato alla custodia di Venezia, la quale si sentì più secura e più lieta. Sul pilastro, presso l'altare di san Giacomo, una lampada accesa ricorda da indi in poi il miracolo, e la salma, celata sotto l'altar maggiore, in luogo noto solo al Doge e al Primicerio, non fu più riconosciuta, se non nell'anno 1811 (1).

Il tempio è compiuto con tutta la magnificenza che si affà a grande popolo. Dalla Grecia, dai paesi conquistati, si portavano pietre preziose, colonne, statue, ogni sorta di adornamenti. Ma tutto ciò serviva per gli occhi del popolo, al quale dovea anche parlarsi per la via del cuore, del sentimento religioso, perch'ei continuasse a riconoscere nel tempio il sacrario, non pure della sua fede, ma della sua libertà.

Quindi le leggende continuano, e rivestono d'una speciale impronta le colonne superbe, le effigie mirabili, i marmi preziosi. Là un'imagine della Madonna è scolpita nella pietra, da cui Mosè fece scaturir l'acqua; e un pellegrino francese, Jéhan de Tournay, visitando, nel 1487, *la plus riche église que je veis oncques*, osserva nel simulacro marmoreo della Vergine *les quatres trous par où l'eaue issit* (2). Un'altra imagine della Vergine, dipinta dall'Evangelista san Luca, è conservata gelosamente in un tabernacolo. Non lunge dalla cappella Zeno, quelle colonne di serpentino, alquanto guaste, sono portate da Gerusalemme, dal tempio di Salomone. Sulla pietra dell'altare del Battisterio, Cristo predicava in Tiro e Sidone: alla sinistra del detto altare, due lapidi della prigione di san Giovanni Battista mostrano alcune goccie di sangue del santo decollato. Sulla porta del Tesoro, l'effigie del Salvatore fu scolpita a Gerusalemme, prima del grande sacrifizio; dall'una parte e dall'altra del coro, quattro colonne sono del pulpito di Pilato, dove fu mostrato sanguinante il Nazareno.

Certo, il popolo veneziano avea nel suo tempio non solo tutto ciò che amava, ma ancora tutto in che credeva. In varî tempi si andò accrescendo questo patrimonio sacro e prezioso. Si portarono, a poco a poco, un gran pezzo del legno della croce, salvato miracolosamente nell'incendio del Tesoro, del 1230, e uno dei chiodi del Crocifisso: un frammento della colonna su cui Cristo fu flagellato e una spina della corona: parte del braccio destro di san Luca: parte di un braccio e di una gamba di san Giorgio: un dito della Maddalena, e via via, fino al vangelo di san Marco, che si volle, erroneamente, scritto di sua mano, acquistato da Venezia l'anno 1420. Poi, anche l'arte è trasfigurata e consacrata dal martirio. In un angolo, vicino alla porta del Battisterio, vi sono tre figure: Cristo, la Vergine e il Battista, curioso bassorilievo bizantino, non anteriore al secolo XIII. La tradizione vuole che le tre figure siano state scolpite in Aquileia da un artefice, a cui l'imperatore Diocleziano avea ordinato di rappresentare Giove, Giunone e Mercurio. Il pio scultore, non volendo ritrarre i numi della mitologia, scolpì in vece le tre imagini cristiane, e Diocleziano gli fece troncare la testa.

Tutto ciò che racchiude san Marco è sacro alla religione, alla patria: guai a profanarlo: è l'antico Palladio, è il tempio degli Ebrei, e se un Eliodoro si attentasse rapirne i tesori, vi sarebbero gli angeli a proteggerlo. Nel quarto arco, a sinistra della porta maggiore, sorge, circondato da colonne di finissimi marmi, un altare, su cui una tavola antica reca il Crocifisso dipinto. È fama che il Crocifisso sorgesse prima sopra un altarino nella piazza, e fosse trasportato in chiesa, quando uno scellerato trafisse con un pugnale l'imagine e questa mandò vivo sangue. Lo stesso prodigio era avvenuto a Beirut, l'anno 320, e anche un'ampolla del sangue del Cristo di Beirut si conserva nel Tesoro. E allorchè, nel 1379, due ladri di Este, Antonio e Giovanni, penetrarono nella chiesa per rubare le gemme della Pala d'oro, voci misteriose si fecero udire sotto le buie volte, e i ladri fuggirono sbigottiti, tremanti (1). Fino il fuoco rispetta le sacre reliquie raccolte in san Marco, e nel secolo XIII rimangono illese da un incendio *una croxe dil legno di la croxe ... ch'el legno atorno era brusado et la croxe senza alcuna lesion*, e un'ampolla, contenente *dil sangue di Christo*, *rivolta in cendado*, *che il focho non la offese e sino il cendado si preservò* (2).

Tutto era strano, come quella stessa architettura di colonne sovrapposte a colonne, di archi gotici, che s'innestano all'arco bizantino, di santi rigidi, di mostri orribili, di simboli mitologici. Chi poteva esserne l'autore? Anche qui la leggenda soccorre. Quando Pietro Orseolo il santo volse il pensiero alla ricostruzione della chiesa incendiata, chiamò da Costantinopoli gli artefici più valenti. Si narra, che un architetto, storpio delle due gambe, promettesse compiere opera tale, da non potersi ideare più splendida, a condizione gli fosse eretta una statua di marmo nel luogo più cospicuo del tempio rinnovellato. Ciò il Doge promise, ma un giorno, mentre osservava la fabbrica, l'architetto soprapensiero disse che l'edifizio sarebbe riuscito ancora più bello, se alcune circostanze non lo avessero impedito. Allora il doge si credette sciolto dalla sua promessa. All'estremità d'uno degli archivolti della Basilica, una figura di vecchio con le grucce, che si morde le dita in segno di dispetto, è additato come il simulacro dell'architetto (3).

Ma doveva concorrere all'opera anche chi era dotato di spirito profetico. Nell'atrio, sotto e ai lati dei mosaici, rappresentanti storie dell'antico Testamento, si leggono certi vaticini dell'abate Gioachino di San Fiore. L'abate, *homo spiritual et molto servitor de Dio*, si trovava in Venezia quando si diè principio a operar di mosaico, e il suo nome accompagna gli strani simboli del pavimento: *pavimentum tesselatum*, dice un vecchio scrittore, *hieroglyphico ac mysterio sub varia figura*. Così pure i due frati, sopra la porta del Santuario, rappresentanti l'uno san Francesco e l'altro san Domenico, furono dal veggente preveduti molti anni innanzi che nascessero.

(1) Un'inscrizione, incisa su lamina di piombo, fu trovata, il 6 maggio 1811, fuori della cassa contenente le ossa di san Marco, e in essa fu da ultimo riposta, il 26 agosto 1835. v. *Raccolta di fac-simili* tav. II, n. 3.

(2) Didron, *Annales archéologiques*. Paris 1840-1867, t. 22, c. 134-135.

(1) Però, altre volte, i ladri poterono compiere tranquillamente la loro opera malvagia. Vedi, per esempio, l'atto del 24 maggio 1227, col quale Pietro Manno, per sè e in nome del doge, promette di pagare lire 250 a Stefano notaio di prete Grimaldo da Padova, se Bernardo scrivano potrà dare nelle mani della Signoria di Venezia, quattro o almeno due dei malfattori, che involarono oggetti sacri alla chiesa di san Marco in Venezia. v. *Racc. di fac-simili* ecc. Tav. XVIII, n. 81. — Nel 1449 il greco Stamati Crassioti, rubò nel Tesoro molte preziosissime gemme. Fu scoperto e impiccato.

(2) Così il Sanudo. Di tal miracolo parla diffusamente una lettera del doge Ranieri Zeno agli ambasciatori in Roma, in data 30 maggio 1265.

(3) « On voit dans la portique la statue d'un vieillard tenant un doigt » sur la bouche, que l'on croit celle de l'architecte. » *Supplement au Dict. de Caen*, IV, 186 art. « Ziani ». — v. Egnatius, Lib. 6, *De exempl. Venetor.*

Ogni simbolo e ogni figura hanno nella mente del popolo un significato, che si attribuisce al Santo, al tempio. Nell'angolo esterno del Tesoro, sorgono quattro figure abbracciantisi. Alcuni credono rappresentino Armodio e Aristogitone, uccisori d' Ipparco, altri i fratelli Anemuria, congiurati contro Alessio Comneno, altri ancora vogliono rappresentino Costanzo Cloro e Galerio Massimiano, Massimino e Severo, altri Diocleziano e Massimiano Erculeo, altri infine, e più probabilmente, quattro Cesari, che sederono contemporaneamente sul trono di Bizanzio. Il popolo non segue queste ipotesi erudite, e vuole che quel gruppo rappresenti quattro mori, i quali volevano rapire il Tesoro marciano, eternando così nel marmo l'infamia di chi osò attentare all'arca santa della nazione!

A tutte queste memorie leggendarie s' aggiungono ricordi storici di fatti, a cui è teatro il tempio dell'Evangelista, nel quale si conchiudono trattati, si celebrano vittorie, più che nel palazzo ducale. Così, nel 959, dogando Pietro Candiano IV, per metter fine al commercio degli schiavi — sì a lungo invece durato — si raccoglie un gran sinodo. Al Doge facevano corona Buono Blancanico, patriarca di Grado, e i vescovi di Olivolo, di Torcello, di Malamocco, di Equilio, di Eraclea, di Caorle, cogli abati dei varî monasteri, il clero, i nobili e il popolo. Si decretò essere severamente proibito il commercio degli schiavi, il prenderne a bordo, ed anche il solo prestar denaro altrui per questo oggetto, minacciando di gravi pene temporali e spirituali i trasgressori. Ordinava pure quel sinodo, avessero i veneziani a usare di ogni precauzione nel noleggiare le loro navi e a ben vigilare su la qualità delle persone, che imbarcavano.

Nelle controversie fra la chiesa e lo stato, che travagliarono i primi tempi della Repubblica, il doge Domenico Flabanico ordinò, nel 1040, un concilio provinciale dei vescovi in san Marco, cui intervennero fra gli altri, Orso Orseolo, patriarca di Grado, Domenico Gradenigo, vescovo di Olivolo, e Vitale Orseolo di Torcello. Furono prese importanti determinazioni, circa la disciplina ecclesiastica ed il culto. Per esempio, che non si potesse consacrare alcun sacerdote, prima dell' anno trentesimo della sua età, nè diacono prima dei venticinque, tranne il caso di vera necessità e sempre col consenso del metropolitano.

E non pure questioni riferentisi alla chiesa si trattano in san Marco. Qui convengono a comporre loro dissidî i potenti della terra, un papa ed un imperatore. Come il popolo veneziano, guardando il suo tempio, dovea sentirsi esaltare in sè stesso! Ma i fatti storici sono veduti a traverso il velame della leggenda, l' orgoglio nazionale colora di tinte fantastiche uomini e cose. Nel pavimento, d' avanti alla porta maggiore, tre lastre di marmo rosso indicano il sito ove, il 24 luglio 1177, si riconciliarono, per mediazione del doge Sebastiano Ziani, papa Alessandro III e Federico Barbarossa. L' imperatore si sarebbe là inginocchiato dinanzi al pontefice dicendo le parole: *Non tibi*, *sed Petro* — e il papa avrebbe risposto: *Et mihi et Petro* (1). La critica storica ha rifiutato il racconto delle cronache, ma la leggenda permane.

(1) Una miniatura, in un codice del monastero delle Vergini (Mus. Civ., *Racc. Correr*, ms. I, 407), rappresenta l'incontro dell' imperatore Barbarossa con Alessandro III. Il doge vi è rappresentato sotto l'ombrello, e ha da canto gli stendardi e la sedia curule. v. *Racc. di fac-simili* ecc. Tav. XI, n. 47. — La stessa scena era rappresentata in un quadro del Tiziano, che andò miseramente perduto nell'incendio del 1577 del palazzo ducale. Nello stesso incendio perì anche un quadro del Carpaccio, rappresentante il papa con cardinali e vescovi in san Marco.

Le tradizioni coll'avanzare del tempo moltiplicano, pullulano, si ramificano, s'immedesimano colla storia, con la vita, col monumento. San Marco è a quando il luogo, dove trovano sfogo l'effusione del sentimento e l' amore a ciò che trascende le forze della natura; a quando diviene il palazzo del Comune, dove si trattano alleanze, paci, tregue, dove si svolgono fatti non abbelliti, non esagerati dalla tradizione.

Nel 1162, Ulrico patriarca d' Aquileia, ribellatosi contro il patriarca di Grado, fu vinto dai veneti, e, tratto fra le lagune con dodici de' suoi canonici, dovette giurare sull' altare di san Marco, che non avrebbe più mosso guerra al patriarca gradense e che, per tributo di sommissione, avrebbe ogni anno inviato a Venezia, nel giovedì grasso, un toro e dodici porci—simbolo di scherno del patriarca e de' suoi canonici—per servir di spettacolo alla moltitudine. E la festa commemorativa si rinnovò ogni anno con grandi allegrezze, e fu una delle feste più schiettamente popolari, giacchè la vittoria sul patriarca era stata precipuamente ottenuta per virtù di popolo.

Dopo che i guerrieri della prima crociata, conquistarono Nicea, Antiochia e Gerusalemme, i veneziani misero in mare una flotta per aiutare quei valorosi. Due figli di dogi, prete l' uno, guerriero l'altro, furono a capo della spedizione. Giovanni, figlio del doge Vitale Michiel, ebbe in san Marco il vessillo di comando, con lo stemma della republica: al vescovo di Castello Enrico Contarini, figlio del doge Domenico, fu consegnato il vessillo con la croce di Cristo.

Nel 1201, i crociati francesi, volendo andare al conquisto di Terrasanta, si rivolsero, per ottenere il navilio, a Venezia, che vinceva allora ogni altro stato in possanza. Era doge Enrico Dandolo, il quale accettò le proposte. Ma, prima di accingersi all' impresa, volle radunare il popolo nella basilica, *la più bella che sia*, come scrive Geoffroy de Villehardouin, e, dopo celebrata la messa, fe' chiamare i legati francesi perchè chiedessero al popolo di approvare i patti convenuti. « Signori » esclamò con voce commossa Geoffroy di Villehardouin « i baroni più alti e potenti di Francia » ci mandarono a voi, a domandarvi che vi prenda » pietà di Gerusalemme, fatta schiava dai turchi, e vogliate per amore di Dio accompagnarci a vendicare » l' onta di Gesù; e poichè sanno che nessuna nazione » è come voi potente sul mare, ci hanno imposto di » supplicarvi molto, e di non levarci di ginocchio, se » non avrete acconsentito ad aver pietà di Terrasanta » e di oltremare ». E i sei ambasciatori s' inginocchiarono. Allora da più di diecimila petti escì un grido d'entusiasmo e di approvazione, e i legati francesi e il Doge giurarono sulle loro spade e su l' evangelo di mantenere le promesse del trattato.

Continuano le storiche memorie.

Il 25 gennaio 1253, raccoltasi in chiesa la generale concione, si presentarono i quarantuno elettori ad annunciare il nuovo doge, e fu ordinato che il gastaldo ducale dovesse giurare di avere in conto di doge quello che gli elettori annunziassero siccome eletto, giusta i capitolari, approvati dalla publica concione.

Il rintocco della campana di san Marco, il 2 gennaio 1329, convocava nel tempio l' *arengo*, per approvare e confermare il patto del doge e il modo della sua elezione.

Il 17 febbraio 1349, altro *arengo* confermava Marco Giustinian a conte di Arbe, e Andrea Dandolo dava al novello conte il vessillo.

E dieci anni prima, il 24 gennaio 1339, era stata segnata la pace cogli Scaligeri, con la quale Venezia acquistò i suoi primi possessi in Terraferma e incominciò a mescersi nei viluppi della politica e delle guerre italiane. La pace con Martino della Scala fu giurata solennemente sopra il vangelo, sull'altare maggiore della Basilica, alla presenza del doge, del patriarca di Grado, dei vescovi di Castello, di Cittanuova, di Caorle, del primicerio e di tre procuratori della republica.

Il 22 aprile 1378, Vettor Pisani, capitano dell'armata veneta, prima di salpare contro Genova, si recò ad ascoltar la messa in san Marco, ove il doge Andrea Contarini gli diede il *vittorioso e temuto vessillo di san Marco*, perchè vittorioso il dovesse riconsegnare alla patria. E in sulle prime, a Capo d'Anzio e ad Ancona, sorrise al Pisani la vittoria; ma cangiate le sorti, la flotta veneta fu sconfitta dai Genovesi, che imbaldanziti minacciarono da presso la città rivale. Il popolo veneto, convenuto nel suo san Marco, dinanzi al pericolo estremo, rispondeva eroicamente di voler difendersi, sdegnando udire patti di resa e volendo morire con gloria.

E via via, la gente si convocava in san Marco, ogni volta che l'araldo publico dava l'annunzio in Rialto.

Nè di questa forte realtà l'immaginazione del popolo si contentava. La leggenda risorgeva, ma non più la leggenda intima, bensì quella più vaga, che colora il mondo esteriore. La società e la storia publica di Venezia, così severa e positiva, vedute a traverso questo tessuto di tradizioni, appaiono per un momento rivestite di colori fantastici.

Siamo nel secolo più glorioso e più grande della Republica: il XIV. Il 25 febbraio del 1340, un'orrenda tempesta si scatena su Venezia, che pare abbia a sommergersi. *E fu tanta fortuna*, scrive Marin Sanudo, *che l'acqua crebbe tre cubiti più che mai fosse cresciuta in Venezia*. V'è nel furore degli elementi qualche cosa di così terribilmente nuovo da scuotere le fantasie. Di qui sorge una strana leggenda. — Tra la furia degli elementi, un povero pescatore avea cercato rifugio sotto il ponte della Paglia. Quand'ecco, al bagliore dei lampi, il pescatore scorge a lui vicino un uomo, che vuole ad ogni costo essere tragittato all'isola di san Giorgio. A nulla valgono le proteste e i dinieghi del povero navichiere, che prende finalmente i remi e obbedisce. Approdato all'isola indicata, un altro passeggero scende, presso il primo, nello schifo. Entrambi impongono allora di esser condotti a san Nicolò del Lido. Il pescatore si tiene spacciato, pure miracolosamente può approdare anche al Lido, dove s'imbarca un terzo passeggero, che, insieme con gli altri, vuole essere condotto in aperto mare. Quasi obbedendo ad una forza superiore, l'infelice entra nell'Adriatico, fra la burrasca sempre più terribile, e vede un vascello all'áncora, su cui spiriti infernali, idre, chimere, giganti mostruosi, brandiscono lancie e spade di fuoco. — La scena è rappresentata nel grande quadro, erroneamente attribuito al Giorgione, che si conserva nella veneta accademia (1). I tre passeggeri sulla barchetta sono san Marco, san Giorgio e san Nicolò. Fanno scendere dal cielo un fulmine, che travolge nell'onda i demonî e il vascello. Cessa a un tratto la bufera, e Venezia è salva per opera del suo protettore e dei due santi. Prima di partire, san Marco dà al pescatore un anello, commettendogli consegnarlo l'indomani al doge in pieno Consiglio. L'ordine fu eseguito e l'anello fu riconosciuto per quello che, chiuso in una teca del Tesoro, si riteneva non ne fosse mai uscito. Probabilmente a questo miracolo, che sembra un giuoco di destrezza, non doveano essere estranei i reggitori. La scena della consegna dell'anello al Doge inspirò a Paris Bordone uno dei più smaglianti quadri della scuola veneziana (1).

Più fiere tempeste si scatenano contro Venezia nelle lotte coi Genovesi, e in san Marco è lasciato un ricordo dell'antagonismo con la rivale. Uno dei mosaici esterni, sulle arcate superiori, rappresenta la *Risurrezione*. Nell'antico mosaico, Cristo reggeva la bandiera bianca con la croce rossa, insegna dei genovesi. Si narra che l'ambasciatore ligure facesse notare ad Orsato Giustinian esser quello un augurio di vittoria per la rivale città. Mentre si celebrava la funzione, si sostituì prontamente, nel vessillo di Cristo, alla croce rossa il leone d'oro della republica, e fu fatto poi osservare all'ambasciatore che il Redentore avea mutato insegna.

Ma fra tante glorie e fini accorgimenti, la republica ebbe anche i suoi errori: però non solo la storia, ma anche la leggenda aggiunge, che alle colpe tenevano dietro il rimorso e l'espiazione. — Così avvenne per la celebre condanna del Fornaretto. Si dice, ma non è provato da nessun documento, che, nel 1507, Pietro Fasiol, fornaio, sia stato condannato a morte, sotto l'imputazione di aver ucciso un uomo, e poco dopo, eseguita la condanna, il vero uccisore sia stato scoperto. Una tradizione, che non ha nulla di storico, aggiunge che, dopo la condanna del Fornaretto, era costume, alla sottoscrizione delle sentenze capitali, rammentare ai giudici la prudenza, con queste parole: *Recordéve de l' anema del povaro Forner*. Ma il popolo voleva un'espiazione più poetica, qualche cosa che si legasse alla storia di san Marco, che è storia sua, delle sue idee, de' suoi sentimenti, delle sue aspirazioni. Oggi ancora, al tocco dell'*Ave Maria*, sul fianco verso la Piazzetta, si accendono due lampade innanzi all'immagine della Madonna. Si accendono, dice il popolo, in espiazione del grave fallo commesso dai magistrati, che condannarono l'innocente Fornaretto. La spesa delle lampade si traeva dai fondi della Zecca, assegnati alla Fabbriceria di san Marco (2), ed è quindi

(1) *Tempesta di mare sedata da san Marco*, v. Tavola qui di contro. (I, n. 3). Lo Zanetti, il Boschini, il Lanzi credono il quadro del Giorgione. Il Vasari, il Lomazzo, il Sandrart, lo Scanelli ecc. lo attribuiscono a Palma il Vecchio. Altri, a detta del Sansovino, lo dicevano di mano di Paris Bordone. In un catalogo ufficiale della Republica, il quadro è detto di Giorgione, ovvero di Giacomo Palma il vecchio. Certo, del Giorgione non è.

(1) *Il Pescatore che presenta l'anello al Doge*, vedi Tavola qui di contro. (I, n. 2).

(2) Una tassa, detta *luminaria da mar*, era dovuta ai Procuratori di san Marco de supra, dalle navi che entravano in porto. Devo alla cortesia del comm. Cecchetti, direttore dell'Archivio di Stato in Venezia, che non nega mai il suo aiuto prezioso agli studiosi, questo documento sulla *luminaria da mar*:

« 1420 Die primo martij.

Questo è como se diè pagar le luminarie di navilij, la qual luminaria va a li procuratori de missier san Marco.

Tutti navilij vien a Veniesia da Cauo di Ottranto a Veniesia non intendando marziliane, paga per ogni navilio . . L. 1. soldi 12. piccoli —

E nota che navilij che vegna dal monte de Anchona a Veniesia non paga alguna cosa.

Tutti navilj che vien da verso la Schiavonia, ciò è da Durazzo a Veniesia paga per ogni navilio . . . . . . L. 1. soldi 12. piccoli —

E nota che navilij che vegna a Veniesia da Quarner non paga cosa alcuna.

Tutte nave da convento (*sic*) che vegna de fuora del colfo paga per ogni testa cioè per mariner e vivati (*sic*) . . L. 0. soldi 0. piccoli 4. dep.

Tutte nave de forestieri che vien de fuora del colfo a Veniesia paga per ogni mariner e vivati . . . . . L. 0. soldi 0. piccoli 4. dep.

Tutte galie da mercado paga . . L. 1. soldi 12. piccoli —

Nota che le galie del colfo, ne altro navilio armado per comun non paga niente.

(Archivio di Stato, *Procuratori de supra*, busta 35, fasc. 1).

più probabile, che la spesa di tale illuminazione, che si faceva anche prima del Fornaretto, si ricavasse dal frutto di un capitale, depositato in Zecca da un marinaio, al quale quel lumicino in una notte tenebrosa servì forse di faro, per imboccare il porto. O meglio, come tal altro opina, sia il voto di naufraghi nel momento di imminente pericolo, essendo impossibile poter dal porto vedere quei due lumicini.

Quando il popolo è escluso dagli affari, e la politica si rinserra nelle aule gelose del Palazzo ducale, anche in san Marco si fanno a poco a poco più rade le adunanze tumultuose, in cui si trattavano gli affari dello stato. Ormai il popolo dee star contento alle parvenze, e san Marco coll' andare del tempo diviene il teatro delle pompe. Vi si ricevono i Principi, i Dogi vi si recano in gran pompa, le Dogaresse vi s'incoronano.

Sono cerimonie che si rassomigliano tutte.

Beatrice d'Este, sposa di Lodovico il Moro, duca di Bari e poi di Milano, venne nel 1493 in Venezia, con altri principi suoi congiunti e con oratori milanesi, per rinforzare la lega conchiusa fra Venezia e Milano, in previdenza della calata di Carlo VIII. Beatrice, donna d'ingegno fine ed acuto, descrive le festose accoglienze e la città singolare, in alcune lettere, che si conservano nell'Archivio di Stato in Milano (1). È curiosa la descrizione di una messa a san Marco; curiosa la impressione, che ne risente Beatrice. « Giunti a san Marco » scrive la duchessa « sonando li trumbeti nostri, sopra » la chiesa ad una logia denante trovassimo el prin- » cipe che ce venete in contra presso la porta de Santo » Marco et portosi in mezo de la Illus.ma Madonna mia » mare et mi . . . ne condusse al altare dove trovassimo » el sacerdote ben parato, cum el quale ingienogiato el » principe et nui se disse la confessione, poi andassimo » alle sedie ordinate et oldissemo la messa quale dal » sacerdote fu cantata solemnemente cum li altri mini- » stri soi, et li cantori nostri la ornarono piacendo multo » al principe et a tutti li altri el cantare loro . . . Fornita » la messa se aviassimo pur col principe al loco del the- » soro, nel quale loco per la grande multitudine del po- » polo che era concurso . . . durassimo la maggior fatica » del mundo a intrare non valendo chel se facesse ogni » cosa per fare dare loco, cridando fin il principe, el » quale principe per la gran spinta fu forza ne abando- » nasse et ne lassasse intrare nui cum pochi che fui poi » anchora cum grande faticha. Intrati vedessimo a cosa » per cosa el thesoro, che ne fu de gran piacere et per » esserli infinite et belle gioie cum alcuni dignissimi » vasi . . . . ».

Il Casola (2), che nel 1494 fu presente alla processione del *Corpus Domini*, in chiesa e sulla piazza di san Marco, non trova parole per descrivere i gentiluomini, vestiti d'aurei drappi e di velluti, la ricchezza degli addobbi, la profusione dei ceri, la varietà dei colori, il bagliore dei broccati, delle sete, dell'oro, dei gioielli (3). E per sapere che cosa dovesse essere questo tempio, nei bei tempi della sua gloria, basterà ravvivar nella mente i particolari d'una di quelle feste, in cui la maestà della potenza civile s'univa alla pompa solenne della religione. — Marin Sanudo, il descrittore più fedele delle feste veneziane, ci farà rivedere la processione solenne e la festa in san Marco, per la lega con la Francia, nell'anno 1513 (1). La facciata dell'edificio fu ricoperta di panni e di stendardi d' oro, *che pareva molto bon*, e internamente il coro adornato con grande ricchezza, e le statue degli apostoli, sull'architrave, vestite d' oro e di seta. Sventolavano sulla Basilica gli stendardi di Leonardo Loredano, che sedeva allora in dogado, dei defunti dogi Michele Morosini e Cristoforo Moro, e dei patrizî Geronimo Pisani, Simone Guoro e Geronimo Contarini, Provveditori d'armata, di Pietro Civran, capitano all' impresa di Zara, di Antonio Grimani, Piero Mocenigo, Nicolò Canal, Francesco Priuli e Antonio Loredano, capitani generali di mare. « Et » venuti » continua il Sanudo « li oratori e patricij in » gran conseio reduti, si vene zoso per la scala di piera » di le prexon, et per esser a bona ora veneno atorno » il palazo per veder l'aparato facto, con trombe di ba- » taia avanti e pifari dil doxe, et intorno in chiexia il » principe vestito di restagno d' oro, Domino Petro di » Bibiena orator del Papa con catena d' oro et domino » Filippo More orator di Hongaria : poi seguiva do- » mino Jacomo Stafer, capitanio di sguizari, tornato di » Roma, con una catena d' oro al collo et una chiave » granda d' argento in la baretta . . . . Domino Todaro » Triulzi che vene orator di Franza andò in campo con » il signor Bortolamio (*Alviano*) et però non vi fue. » Et etiam tre altri capi di sguizari con dito Stafer ve- » nuti. Prima il Primicerio di San Marco, el Zane ve- » scovo di Brexa, et l'abate domino Andrea Mozenigo; » poi li consieri e procuratori numero 5 . . . . . cavalieri » vestiti d'oro e di restagno, e altri di seda con manege » dogal fodrà d'oro . . . con manto damaschin cremesin » e vesta d' oro sotto; il resto di Senatori, che di 108 » che erano in tutto vi fu 77 veste tra d' oro e di seda, » ma molte di veludo cremesin e di altra sorte seda e » veludo paonazzo: il resto scarlato, tutti a manege do- » gal che fo bellissima cossa a veder tal Senato ». Celebrata la messa dal patriarca Antonio Contarini, s' incominciò la processione nella chiesa e in piazza. E prima s'avanzò la Scuola della Misericordia, con molti doppieri e con fanciulli vestiti da angioletti; indi la Scuola della Carità, con molti doppieri d'oro, due ancone preziose e molti vasi d' oro e d' argento; quindi i Gesuati, seguiti dalla Scuola di san Rocco, con ori e argenti e tabernacoli e reliquie, e uno stendardo ch'era appartenuto a Nicolò Pesaro, provveditore d' armata. Veniva poscia, *sopra uno cavallo postizzo*, un uomo, che raffigurava il generale Bartolomeo d'Alviano, *con uno baston da capitanio in man et andava saltando*; poi un tavolato, sul quale s'ergeva la statua di Venezia incoronata, e un altro tavolato, col simulacro del Re di Francia, vestito d' oro e la corona in testa, *qual era in zenochioni davanti Christo, el qual Christo stava in mezo di San Dyonisio e di San Marco, che fu bello a veder, et con lettere*: in hoc signo vinces, *et avea una croce in mano*. Dietro venivano la Scuola dei Battuti, con grande mostra d' oro e d' argenti, quella di san Marco, che in un tabernacolo avea l' anello dell' Evangelista, e quella

(1) Queste lettere, grazie alla gentilezza di Cesare Cantù, sovrintendente degli Archivi lombardi, furono da me pubblicate, per la prima volta, nella *Storia di Venezia nella vita privata*.

(2) PIETRO CASOLA, *Viaggio a Gerusalemme*, dall'aut. della Bibl. Trivulzio. Milano, 1864.

(3) v. nella *Racc. di fac-simili* ecc. (Tavola XXIX. n. 106) la processione solenne in piazza di san Marco, nel giorno del *Corpus Domini* ed in altre occasioni di pace e di guerra ecc. riprodotta dall'opera del FRANCO, *Habiti d'huomeni et donne Venetiane, con la Processione della Serenissima Signoria et altri Particolari cioè Trionfi Feste e Cerimonie Publiche della nobilissima città di Venetia*, 1610, *fac-simile*, Venezia, Ongania, 1878.

(1) SANUDO, *Diari*, vol. 16, c. 147.

di san Giovanni con doppieri d'oro, con fanciulli, che portavano le armi del Papa, del re di Francia e del Doge, e con tre uomini, raffiguranti san Michele, san Raffaele, san Gabriele. Seguitavano in lungo ordine i frati: quelli di san Sebastiano, di santa Maria delle Grazie, in paramenti solenni, con reliquie, i Crocicchieri, con la cassa di san Cristoforo e la testa di santa Barbara, i Servi, con reliquie, tabernacoli e ricchi piviali, i Carmelitani, gli Eremitani, *con castelli e torre di carta su bastoni et arme di la Liga et lettere di justicia et paxe, poi uno trofeo bellissimo sopra uno soler et 4 puti, uno per canton, i qual fengevano de pisar, e veniva aqua rosa fuora, altri anzoli con argenti assai in mano et uno soler con uno vechio suso, qual stava fixo a vardar uno relogio e questo era il Tempo.* Seguivano ancora i Francescani, con due simulacri, uno rappresentante il re di Francia, vestito d'oro e con la scritta: *Ludovicus rex Franciae*, l'altro raffigurante Venezia. Poi i frati dei santi Giovanni e Paolo, di san Giorgio in Alga, di santa Maria dell'Orto, di san Salvatore, portando, questi ultimi, teste d'argento con cuffiotti d'oro; i frati della Carità, i Camaldolesi, quelli di san Nicolò del Lido e nove congregazioni di preti, i canonici di Castello e di san Marco ecc. Uscito il Serenissimo di chiesa, insieme col patriarca, il vescovo, gli ambasciatori e il cancellier grande, s'arrestò dinanzi alla pietra del bando, ove fu letto il trattato di pace e di alleanza colla Francia. Precedeva il corteo ducale, gran numero di trombettieri e di pifferatori.

Altri particolari, non meno curiosi, ci ha lasciato il Sanudo, descrivendo la festa del Corpus Domini, nell'anno 1517 (1). A due a due, i patrizi scesero nella Basilica, dove presero posto i pellegrini inglesi, francesi, sassoni e frisoni, che visitavano allora Venezia. Finita la messa celebrata dal patriarca, incominciò la processione e la folla meravigliosamente pittoresca delle Scuole, dei patrizî, quasi tutti vestiti di damasco cremisi e di stoffa d'oro, dei frati, dei preti, e andò in giro per la piazza, ma poi, sopraggiunta da una fortissima pioggia, si ricoverò in chiesa. — *Era bellissimo veder tanta nobiltà ben vestita* — esclama il Sanudo. Si comprende come, in mezzo a tanta gloria di colore, dovessero sorgere i grandi pittori della scuola veneziana.

Quale spettacolo doveano offrire la chiesa e la piazza di san Marco, in quei giorni, in cui Venezia, con feste non più vedute, accoglieva Enrico III di Francia, che visitava la singolare città, già ammirata nei secoli trascorsi da altri sovrani, quali Lodovico II, Ottone II, Enrico IV, Federigo Barbarossa, Federigo II, Federigo III, ecc.! Mentre dall'organo salivano le armonie di Giuseppe Zarlino, e intorno tutto scintillava d'oro e di gemme, Enrico III entrò in chiesa, s'inginocchiò sovra uno sgabello di panno d'oro e ascoltò il *Te Deum*, avendo a' lati Emanuele Filiberto di Savoia e i duchi di Ferrara e di Nevers.

Quando il fasto celava il decadimento, quando sulla corruzione delle instituzioni e dei costumi, la Republica gettava come un manto d'oro di paramenti e di cerimonie, la vetusta Basilica si trasformava alcuna volta quasi in teatro, le processioni religiose in spettacoli carnescialeschi. Nel 1585, passarono per le lagune alcuni principi giapponesi, e lo Stato, con lo splendore delle feste, volle che il nome di Venezia fosse circondato d'ammirazione e di rispetto fin nei più lontani paesi. I principi giapponesi furono condotti nella basilica d'oro, dove la folla era fitta in modo, da non poter muovere il passo. « Vi si era fatto un palco » novo per li cantori et aggiunto un organo portatile, » accioche insieme con li due notabili di chiesa, et gli » altri stromenti musicali facesse più celebre la armo- » nia, dove intervennero i primi cantori et sonatori, » che si ritrovino in queste parti » (1). Finita la messa, i principi giapponesi uscirono in piazza, dove fu fatta una processione, composta delle Scuole, di circa 800 frati e di 204 preti, vestiti di broccato e d'oro. Passarono poi alcune figure simboliche e alcune rappresentazioni di fatti veneziani e di scene religiose. Sovra un palco era rappresentata la leggenda dell'anello di san Marco, presentato al Doge dal pescatore; sovra un altro una bella e giovine donna, splendidamente vestita, figurava Venezia. Un'altra fanciulla rappresentava la Samaritana, e una terza, circondata da bambini, la Carità. Seguivano poi la scena della decapitazione di san Giovanni Battista, Eva e Adamo, Mosè con le tavole della legge, il giudizio di Salomone, il martirio di sant'Erasmo, il giudizio universale ecc. Così la religione austera e la forte patria veneziana si ammollivano e tralignavano nei godimenti.

Voler fare la storia delle entrate di re, del Principe, dei senatori, nelle solennità di san Marco, sarebbe voler fare la storia pubblica di Venezia, giacchè la vita veneziana esteriore ha la sua più eccelsa manifestazione nelle feste civili e religiose, da cui traggono inspirazioni e colore gli artefici insuperabili.

Pure, anche nella decadenza veneziana, la chiesa sfolgorò dell'antica luce: sotto le cupole bizantine si rinnovarono i trionfi dei vecchi secoli. Fra le acclamazioni del popolo e con grandissima pompa, la domenica di Pasqua del 1570, fu dato in chiesa san Marco il bastone del comando al Procuratore Carlo Zane, il quale, a capo di un'armata, movea contro il sultano Selim, che minacciava i possedimenti veneziani in Oriente. Quando, poco più di un anno dopo, Onfredo Giustinian entrò nel porto, e col fragore delle artiglierie si annunziò a Venezia la vittoria di Lepanto, la città parve in preda al delirio. Si ordinarono solenni esequie a quei prodi, che non aveano potuto ritornare in patria, salvandone la gloria a costo della vita. Ma le esequie, nel maggior tempio, nulla ebbero di triste. La morte dell'eroe desta invidie generose, non sterili compianti. Non simboli funerarî, non cipressi e catafalchi, ma trofei, nemiche spoglie, festoni di lauro e mirto. Non le tenebre dell'ultima dimora, ma lo sfolgorìo della gloria: musiche numerose, inni, illuminazione abbagliante. E non un prete fu scelto a tessere l'orazione funebre ai caduti, ma uno dei più liberi ingegni, tale che parea l'erede del Macchiavelli, Paolo Paruta. A questa grande solennità intervennero i reggitori, col Doge alla testa, vestito de' più magnifici paramenti.

Un raggio dell'antica grandezza parve ancora splendesse nel tempio della Republica, allora che, ritornato in patria Francesco Morosini vittorioso de' Turchi, il papa Alessandro VIII spediva in dono al doge lo stocco e il pileo benedetti, come un dì Nicolò V (1450) e Pio II (1463) aveano mandato la spada benedetta ai dogi Francesco Foscari e Cristoforo Moro. Il dì 7 mag-

(1) Sanudo, *Diari*, vol. 24, c. 200 tergo.

(1) Sansovino, *Venetia città nobilissima* ecc., Agg. dello Stringa.

gio 1690, nella Basilica, innanzi all'altar maggiore, alla presenza dei senatori, dei magistrati e di un gran numero di patrizi, l' arcivescovo di Tessalonica, Giuseppe Archinto, pose in capo al doge genuflesso il pileo ornato d'oro e di perle. Quindi Michelangelo Conti, cameriere d'onore del Pontefice, mise al fianco del Morosini lo stocco (1). Dopo quattro anni, l'animoso doge, già vecchio di settantacinque anni, riassunse il supremo comando. Prima di condurre l' armata di Levante a nuovi trionfi, ricevette in san Marco dal patriarca lo stendardo ducale. Il vecchio doge, indossando il gran manto di Capitano generale, di broccato d'oro, e stringendo nel pugno il bastone del comando, entrò in chiesa preceduto dai vessilliferi, dai trombettieri, dai nobili di terraferma e dagli ufficiali, seguito dalla Signoria, dai Procuratori di san Marco, dai magistrati, dal Senato, dai parenti e dagli amici. Gli stavano ai fianchi il Nunzio del Pontefice e l' ambasciatore di Francia.

Nell'età gioconda del settecento, la vita popolare si espande, meno che per lo innanzi, nel tempio. Il popolo, pieno di sali e di celie, lieto, spensierato, chiassoso, trae la vita in un carnevale perpetuo. Non mai però l'affetto per san Marco illanguidì, e lo strazio fu acerbo allorchè nel 1797 cadde la republica, e dalla facciata del tempio fu tolto l'alato leone di bronzo dorato, simbolo delle glorie veneziane, e i cavalli ornanti la facciata furono da una mano straniera rubati, per poi esser ridonati da una mano straniera — mal perduti e mal tornati allori. — E allorchè sulla piazza tumultuò la gazzarra democratica, e fu innalzato l'albero della libertà, si volle invadere anche la chiesa. Ma non furono più le feste e i concenti del vecchio tempo. La basilica era modestamente ornata nell'interno, e tolte tutte le distinzioni di sedili. Cantato l'inno di grazie, si ritornò subito in piazza, per cominciare le danze intorno all' albero della libertà.

Volsero indi gli anni tristi del dominio straniero, e in san Marco, fra le onte e i danni della servitù, s' innalzarono gl' inni al monarca austriaco. — Ma nel memorabile 22 Marzo 1848, quando il governo austriaco cadde e s' iniziò la gloriosa e breve Republica, al mattino, il popolo si accalcava in chiesa san Marco, dove era esposta l' imagine della Madonna, e alla sera su mille e mille bocche sonava l' antico grido: *Viva san Marco*! Il 25 marzo, ricorrendo la fondazione di Venezia, publica solennità a san Marco. Così in un solo pensiero si commemorava l' antica gloria e si festeggiava la nuova libertà.

Il 13 aprile 1848, nella basilica, si fanno solenni esequie ai cittadini veneti e lombardi, morti combattendo per la salvezza di Venezia.

Il 13 maggio, altra solenne funzione per celebrare il giorno natalizio di Pio IX, che toccava cinquantasei anni. — Patria e religione non erano allora in dissidio.

Il 3 luglio 1848, a un'ora pomeridiana, fu aperta solennemente l' assemblea nazionale. Prima di ascendere al Palazzo ducale, tutti i deputati, insieme coi ministri, si raccolsero nella chiesa, ove il cardinale patriarca celebrò la messa dello Spirito Santo.

Il 7 ottobre, si celebrò a san Marco la commemorazione della vittoria delle Curzolari. E il primo dicembre, l' anniversario del giorno in cui fu stretta la lega lombarda.

Quando l' astro di Venezia sta per tramontare, e la città è minacciata dalle armi straniere, il Patriarca (16 aprile 1849), per voto espresso dal governo, annuncia con apposita pastorale che per trenta giorni starà esposta, sull'altar maggiore della basilica di san Marco, la imagine della Vergine, affinchè ogni parrocchia della città, una per giorno, si rechi processionalmente a visitarla, per impetrare la salvezza della città.

Il 25 aprile 1849, ricorrendo la festa dell' Evangelista, si cantò messa pontificale nella Basilica, e Daniele Manin arringò il popolo con queste parole: « Viva san » Marco! Questo grido glorioso corse per lunghi secoli » sui mari, e questo medesimo grido pei mari tornerà a » correre ».

Nobile e santo presagio, a cui la realtà subito non rispose. Tornarono gli anni funesti del servaggio, e nelle auree navate non s'innalzarono più inni di gloria, fino al giorno in cui vi si ringraziò il Signore, per l' avvenimento del primo re d'Italia.

(1) La cerimonia è ritratta in un quadro, che si conserva nella galleria Morosini a santo Stefano, e che fu riprodotto nella *Racc. di fac-simili*, Tavola XXXI, n. 109. Dopo la cerimonia, lo stocco e il pileo furono deposti nel Tesoro, dove rimasero sino alla caduta della Republica. Il pileo fu rubato e rimase soltanto lo stocco. v. *Tesoro* di A. Pasini, p. 87, Tav. LXIII, n. 155.

f) Leone. — Miniatura, Sec. XVI., Commissione di Pietro Lando a Paolo Bragadino, Museo Civico.

II.

GIUSPATRONATO DEL DOGE.

II

GIUSPATRONATO DEL DOGE.

UANDO SI RICORRE CON la memoria alle tradizioni e agli avvenimenti storici, che si svolsero in san Marco, in mezzo alla potente impressione, che l'animo riceve nell'alta quiete delle vôlte oscure, avviene di domandare quali veramente fossero gl'instituti e gli ordinamenti di un tempio così famoso. Un alto linguaggio ci parlano le statue e le colonne, e il pensiero evoca fantasmi di tutte le età; ma fra la poesia s'insinua la ricerca, e l'investigazione prende l'impero sulle impressioni. La poesia acquista il tono pacato dell'erudizione e ricollega pazientemente alla chiesa tutti gli instituti suoi, e ne ricolloca nella propria luce gli ordinamenti. Così accade subito di chiedere quali obblighi e quali diritti stringessero il Doge alla basilica santa.

Dal giorno che san Marco fu scelto a protettore della republica, un raggio della gloria celeste dell'Evangelista illuminò la figura del capo dello Stato. Accennammo già come la spada trionfatrice del Doge scintillasse sovente a canto alle torcie dell'altare, come i reggitori della republica comprendessero di quanta utilità fosse il mettere a profitto la tendenza del popolo verso il soprannaturale, e come, con le magnifiche solennità della chiesa, signoreggiassero le passioni delle turbe, ne avvivassero gli entusiasmi, ne dirigessero gli sdegni e gli amori (1). Vedemmo come, dal giorno in cui Giustiniano Partecipazio pose la prima pietra del tempio, accorressero per lungo volgere di secoli, a pregare sulla tomba dell'Evangelista, i guerrieri abbronzati dal sole delle guerre di Oriente, i reduci vittoriosi dalle lotte coi più forti popoli d'Europa. E fra le vesti sacerdotali e le armature de' soldati, fra il clamore di canti e di preghiere, fra un barbaglio di colori e di splendori, s'alzava solenne e veneranda la figura del Doge, come per affermare che, a canto al trono della gloria di Dio, risplendeva l'ideale della patria.

Il Doge, assiso nel Gran Consiglio, scompariva dinanzi alla maestà dei patrizi, che lo circondavano, dinanzi all'imponenza di *quel consesso non di uomini, sì bene di Dei*, al conspetto del quale il Petrarca, dicono, si confuse e smarrì la favella. Dove il Doge rifulgeva in tutta la sua maestà era veramente in san Marco, nelle cerimonie religiose fra i canti e gl'inni e il fumo degli incensi, tra il fasto delle stole e dei piviali d'oro, delle mitre scintillanti di gioielli. Qui il Doge, vestito di panno d'oro, con la mozzetta d'ermellino, coi calzari purpurei, col corno dorato e gemmato (2) appariva presente come un sovrano: qui egli rappresentava l'armonia della fede e della patria, qui, dinanzi all'altare della religione, il Doge commemorava le glorie più alte di Venezia (1).

Così, il dì dell'Annunziata, il Doge con gran pompa scendeva al tempio dell'Evangelista, alla messa solenne in rendimento di grazie a Dio, per i fausti natali della portentosa città. Il dì 31 gennaio, alla messa solenne per la traslazione del corpo di san Marco, assistevano il Doge e la Signoria. Nella festa delle Palme, si preparavano sull'altar maggiore alcune palme artificiali, da presentarsi al doge e ai magistrati. Quindi si faceva quella processione, che Matteo Pagan riprodusse nella celebre incisione, impressa a Venezia fra gli anni 1556-69, e che è una ammirabile pagina dei costumi del secolo XVI (2). Precedevano otto stendardi della republica, seguiti dagli araldi e da sei trombe d'argento. Venivano poi gl'interpreti degli ambasciatori, seguiti da musici, che sonavano la tromba ed il flauto; il Cavaliere e gli scudieri del Doge (3), i canonici di san Marco, il Patriarca, i segretarî del Consiglio, il Cappellano del Doge, la sedia coperta di panno d'oro e il cuscino, il gran Cancelliere e il Ballottino (4) ecc. Sotto il baldacchino s'avanzava finalmente il Doge, seguìto dagli ambasciatori delle potenze straniere, dal legato portante la spada, e dalla Signoria, composta dei grandi dignitarî della republica; e mentre si cantava nell'interno, dalla loggia esterna della facciata i sagrestani davano al volo varie specie d'uccelli e segnatamente molte coppie di piccioni. Da questa festa procede il publico mantenimento dei poetici piccioni, che hanno sicuro asilo nel tetto della chiesa. Con messa solenne, a cui il Doge assisteva, si commemoravano il ritorno in Venezia del doge Domenico Michiel, la vittoria ottenuta dai veneziani sui genovesi alla battaglia di Negroponte, la scoperta della congiura del Faliero e via via (5).

Quando il nuovo Doge era eletto, il popolo voleva salutarlo e acclamarlo in chiesa di san Marco (6). E sotto le volte della Basilica vollero i Pontefici, in varie occasioni, onorare nel Doge la città, facendo al Principe il prezioso dono della Rosa d'oro, benedetta ogni anno la quarta domenica di quaresima, e offerta a uno dei sovrani cattolici d'Europa. La prima di tali rose fu donata da Alessandro III, nel 1177, al doge Sebastiano Ziani; la seconda da Sisto IV al doge Andrea Vendramino, nel 1476; la terza da Alessandro VI al

(1) Questo concetto guida in tutti i loro atti i veneti governanti, i quali sugli altari, a canto alle imagini sacre, scolpivano parole, che ricordavano al doge di amar la giustizia, di render ragione a tutti ecc. v. nella *Racc. di facsimili* (Tav. IV, n. 22) l'inscrizione nel contorno, che gira intorno la cappella di san Clemente.

(2) La singolare berretta dei dogi veneziani passò, coi secoli, a traverso varie forme, alcune delle quali si riproducono alla pag. 24, fig. 2. I dogi antichi portarono una berretta di velluto rosso, che alcuni vogliono derivata da quella dei duchi franchi e longobardi, altri dal pileo dei troiani e dei frigi. Nel secolo XIII, il doge Renier Zeno la fregiò con una corona d'oro; nel secolo seguente, Lorenzo Celsi vi aggiunse la croce; nel decimoquinto, Nicolò Marcello la fece fare tutta d'oro; nel decimosesto, il corno ducale, che si conservava nel Tesoro di san Marco, costava centocinquanta mila ducati.

(1) v. nell'opera del Franco (*Habiti* ecc.) il ritratto del Doge con questa scritta: *In questo habito si vede il Serenissimo Doge di Venetia, nelle cerimonie et feste principali, il qual habito, fuori chel corno, che è proprio ornamento, nel rimanente è tutto regale.* v. nel *Tesoro* di A. Pasini (p. 92, Tav. LXX, n. 168) la sedia dogale su cui s'adagiava il Serenissimo, quando assisteva alle sacre funzioni in san Marco.

(2) *La Processione del Doge nella Domenica delle Palme impressa in Venezia per Mattio Pagan in Frezzeria, al segno della Fede (1556-69).* In quest'opera sulla Basilica di san Marco, v'è una riproduzione della celebre incisione, tratta da quella esistente nel Museo di Bassano, unico esemplare che si conserva in Italia. v. Port. I. Appendice.

(3) La Corte del Doge era formata da sedici scudieri e dal *Cavaliere del doge*, che era propriamente un maestro di cerimonie. Il *Cavaliere di san Marco* non apparteneva al patriziato e aveva per insegna una catena e una medaglia d'oro coll'impressione di san Marco. Le due insegne sono riprodotte nella *Tavola* degli stemmi ducali a pag. 25.

(4) Ragazzo riccamente vestito, il cui ufficio era quello di raccogliere i voti nelle assemblee.

(5) Ci sembra importante aggiungere a pag. 20 l'elenco di tutte le solennità in chiesa di san Marco, alle quali intervenivano il Doge e la Signoria.

(6) È uno dei dodici quadri, rappresentanti feste veneziane, disegnati da Antonio Canaletto e incisi da Giovanni Brustolon.

doge Agostino Barbarigo, nel 1494; la quarta, nel 1577, da Gregorio XIII al doge Sebastiano Veniero; la quinta da Clemente XIII al doge Francesco Loredano, nel 1759. Nel 1596, Clemente VIII donava la rosa d'oro, in vece che al doge, alla dogaressa Morosina Morosini, che, al suono di trombe, di pifferi, di tamburi, entrò vestita di soprariccio d'oro nella Basilica, e circondata da uno stuolo di patrizi, di senatori, di gentildonne, di prelati, di magistrati, di scudieri, con gli abiti più magnifici del mondo, ricevette il gioiello benedetto dalle mani di monsignor Claudio Crotta, cameriere secreto del Pontefice.

La luce gloriosa, che illuminava la figura del capo dello stato, si riverberava anche sulla moglie del Doge, quando, sulla poltrona di raso cremesino, dinanzi alla Pala d'oro, assisteva alle cerimonie religiose. Le Dogaresse, che furono solennemente e pubblicamente incoronate, ebbero la consecrazione e la benedizione in san Marco. La principessa, vestita di broccato d'oro, cinta il capo del berrettino ducale, era ricevuta, sulla porta della chiesa, dai canonici in paramenti solenni, con ceri inargentati, l'acqua santa, la croce, l'incenso, e con le cerimonie riservate soltanto al Principe. Sull'altar maggiore, essa faceva il suo giuramento. Le feste, che accompagnarono l'incoronazione di Zilia Dandolo Priuli (1557) e di Morosina Morosini Grimani (1597), furono, quanto mai dir si possa, solenni e stupende per dovizia di fogge e varietà di colori.

Ma non era solo una gloria apparente quella che circondava il Doge, allora che dal Palazzo scendeva nella Basilica. La ragione di stato, così composta nel sentimento, ma sempre però penetrata da un concetto luminoso, volle che sull'arca santa dei veneziani il Doge esercitasse una vera ed efficace azione. Non autorità di patriarchi o di pontefici poteva essere superiore a quella del Doge: san Marco rappresentava la patria, e dovea essere perciò assolutamente veneziano, libero da ogni sudditanza sacerdotale. Fin dall'anno 979, Tribuno Memmo donava a Giovanni Morosini, monaco benedettino, la chiesa e l'isola di san Giorgio Maggiore con queste parole: *Verum quia Ecclesia* (Sancti Georgii) *fuerat pertinens ad Dominium Basilicae Sancti Marci, quae est Capella nostra*, LIBERA A SERVITUTE SANCTAE MATRIS ECCLESIAE. E questo concetto di unire nel Principe alle prerogative civili quelle religiose, parve così necessario alla sicurezza della città, che il Doge ebbe perfino diritto, nelle pubbliche funzioni, di benedire il popolo (1). Nell' istromento del doge Pietro Polani (1130), nel quale si ordinava la processione per la Purificazione della Vergine, era scritto: « Sane precessores nostri viri » religiosi videlicet clerus, » ac populus pia cum devo» tione deposuerunt, et sta» tuerunt, et in uno quoque » anno in Purificationis San» ctae Mariae festo ad hono» rem et laudem Dei seu et » Beatae Mariae Virginis Dei » Genitricis, Processio Sco» larum fieret, que ab ipsis, » quorum exercitio optan» tur, eorundem cura, ipsae » Scolae Purificationis San» ctae Mariae; die, usque ad » Ducis Venetiarum pala» tium deberent duci, ibique » benedictione recepta, que » a Domino Duce pro digni» tate Palatj datur, deberent » duci, et provehi ad San» ctum Petrum Castellanum, » etc. ».

Questo argomento della giurisdizione dei Dogi sulla chiesa di san Marco, fu con larghezza trattato dal Sandi, da Paolo Celotti, da Marc'Antonio Pellegrini, da don

SOLENNITÀ IN CHIESA DI SAN MARCO ALLE QUALI INTERVENIVANO IL DOGE E LA DOGARESSA.

GENNAIO.

1. Il Doge scendeva in san Marco ad adorare il Sacramento, esposto per tre giorni.
3. Il Doge, con l'Eccellentissimo pien Collegio e corteo di patrizj, accompagnava, il dopo pranzo, la processione del Sacramento intorno la piazza.
6. Epifania di N. S. Il Doge scendeva in san Marco alla messa solenne. Il Diacono pubblicava le feste mobili dell'anno.
14. San Pietro Orseolo, doge di Venezia, poi monaco dell'ordine di san Benedetto, nel monastero di Cusano in Francia, ove morì. Il Doge assisteva alla messa solenne in san Marco, ove stavano esposte le reliquie di detto santo, donate alla Repubblica da Luigi XV, re di Francia, l'anno 1731. (V. *Tesoro* del PASINI, pag. 48, Tav. n. 34).
31. Translazione del corpo di san Marco Evangelista, avvenuta l'anno 828. Il Doge scendeva in san Marco alla messa e passavano le solite processioni.

FEBBRAIO.

2. La Purificazione di Maria. Sua Serenità, dopo la visita fatta alla chiesa di santa Maria Formosa, assisteva nella cappella di san Marco alla messa e benedizione delle candele. Si esponeva la Madonna di san Marco, portata di Costantinopoli l'anno 1294. (V. *Tesoro* del PASINI, pag. 132, tav. n. 22).

MARZO.

25. L'Annunciazione di Maria. Il Serenissimo Principe ascoltava la messa in san Marco, e il dopo pranzo assisteva alla predica, perchè, in questo giorno, l'anno 421, si congregarono i popoli vicini, per abitare le isole della laguna.

APRILE.

16. Sant'Isidoro martire. Il Doge scendeva in san Marco alla messa, in memoria d'essersi la Republica liberata, l'anno 1355, dalla congiura di Marino Faliero.
24. La vigilia di san Marco. Il Doge scendeva al vespero in san Marco e vi passavano le Scuole dei mercanti, pittori, doratori ec. che gli presentavano molte cere.
25. San Marco Evangelista, protettore della città e della basilica ducale. Il Doge scendeva in san Marco alla messa Pontificale, ove passavano le Scuole grandi e presentavano molte cere.

MAGGIO.

Il Doge, con l'Eccellentissimo Collegio, in un giorno di questo mese, assisteva nel mattino alle esequie del cardinal Zeno.

GIUGNO.

15. Ss. Vito e Modesto. Il Doge andava a messa a san Vito, e poi ritornava in chiesa di san Marco, dove assisteva alla processione in memoria della congiura di Bajamonte Tiepolo, scoperta l'anno 1310.
25. L'apparizione di san Marco nella chiesa ducale, l'anno 1094. Il Doge scendeva in san Marco, ove passavano le solite processioni. Questa funzione, negli ultimi anni, fu trasportata al 31 Gennajo.
26. Ss. Gio. e Paolo. Il Serenissimo andava alla messa ai Ss. Gio. e Paolo, e poi ritornava a san Marco, ove passavano le solite processioni, in memoria della vittoria navale, ottenuta ai Dardanelli nel detto giorno, l'anno 1656. — Questa solennità fu trasportata, negli ultimi tempi, al 7 ottobre.

LUGLIO.

17. Santa Marina. Il Principe andava a messa a santa Marina, in memoria del riacquisto di Padova, avvenuto l'anno 1512, poi ritornava a san Marco, ove passavano le solite processioni. Anche questa solennità fu trasportata al 31 Gennaio, negli ultimi anni della republica.

AGOSTO.

15. Assunzione della Vergine. Il Doge scendeva in san Marco alla messa.

SETTEMBRE.

8. La Natività di Maria Vergine. Il Doge scendeva in san Marco, ed ascoltava messa solenne. Sua Serenità, in un giorno del mese, assisteva alle esequie in san Marco con l'Ecc.mo Collegio, in memoria del fu Marc'Antonio Cav. Morosini da santo Stefano.

OTTOBRE.

7. S.a Giustina. Il Doge andava a messa a santa Giustina, e poi ritornava a san Marco, ove restava fino a che passavano le solite processioni, in memoria della vittoria delle Curzolari, nel 1571.
8. La consecrazione della chiesa di san Marco.

NOVEMBRE.

1. Tutti i santi. Il Principe andava alla messa in chiesa di san Marco.

DICEMBRE.

8. La Concezione della Madonna. Il Doge, coll'Ecc.mo Collegio, scendeva in san Marco alla messa.
24. La vigilia della natività di Nostro Signore. Il Principe, vestito di seta, con l'Eccellentissimo Senato, vestito di scarlatto, con le stole di velluto, andava in chiesa di san Marco a vespero, a compieta, al mattutino e alla messa della sera.
25. La festa di Natale. Il Doge scendeva in san Marco alla messa solenne, e il dopo pranzo vi ritornava alla predica.

FESTE MOBILI.

DOMENICA DELLE PALME.

Il Doge, vestito di seta, con l'Eccellentissimo Senato, vestito di scarlatto, con le stole di velluto, scendeva la mattina in san Marco, alla messa solenne. Il dopo pranzo assisteva alla predica e al vespero.

MERCOLEDÌ SANTO.

Nel dopo pranzo andava agli uffizj a san Marco.

GIOVEDÌ SANTO.

Il Doge scendeva alla messa solenne in san Marco. Poi andava a prender l'indulgenza a san Giacomo di Rialto. Il dopo pranzo ritornava agli uffizj in san Marco.

(1) SANSOVINO. *Venetia città nobiliss. ecc.*, L. XI, pag. 482. — BERN. GIUSTINIANO. *Historia*, L. X.

VENERDÌ SANTO.

Il Doge, in abito di lutto, con la Serenissima Signoria, pure in abito di lutto, assisteva alla funzione del mattino in san Marco, e dopo pranzo alla predica della Passione; indi agli uffizj e dopo alla processione, che si faceva col Sacramento intorno alla piazza. Poscia, visitato il Santo Sepolcro, il Gran Cancelliere, ricevuto l'anello da Sua Serenità, lo porgeva al Vicario, il quale chiudeva la porta del sepolcro e la sigillava col detto anello.

SABATO SANTO.

Il Doge scendeva a san Marco agli ufficj.

DOMENICA DI PASQUA DI RESURREZIONE.

Il Doge assisteva alla messa solenne in san Marco, dove stava esposto il Tesoro. Il dopo pranzo ritornava alla predica e poi visitava la chiesa di san Zaccaria.

LA VIGILIA DELL'ASCENSIONE.

Il Principe andava al vespero in san Marco.

DOMENICA DELLA PENTECOSTE.

Il Doge scendeva alla messa solenne in san Marco.

NELLA FESTA DEL CORPUS DOMINI.

Il Doge scendeva in san Marco alla messa; poscia andava intorno alla piazza con la processione delle Scuole grandi, clero e fraterie, col Sacramento, che era portato dal Patriarca.

Nella terza Domenica di luglio, nella quale si celebrava la festa del Redentore, il doge andava alla messa nella chiesa del Redentore alla Giudecca, eretto per voto fatto nell'anno 1576, per la liberazione della peste, e poi ritornava a san Marco, ove si fermava sino a che passavano le solite processioni. Negli ultimi anni queste si facevano non più a san Marco, ma alla Giudecca.

Antonio Faustini, dal Gallicciolli, dal canonico Gaspare Lonigo vicario ducale (1) e da altri molti. I difensori dei diritti ducali sostengono che la giurisdizione episcopale, goduta dal Principe sulla Basilica, non è una usurpazione, come alcuni affermarono, ma un legittimo privilegio, confermato non pure dalla consuetudine di più secoli, ma da concessioni di pontefici, oppure, come vorrebbe il Gallicciolli, dai decreti delle prime assemblee, concioni o arenghi, a' quali prendevano parte anche il patriarca di Grado, il vescovo di Olivolo e altri vescovi delle isole adiacenti. Ragioni storiche e giuridiche sanciscono l'ampia potestà del Doge sulla Basilica. Di fatti, il corpo dell'Evangelista, trafugato dai due mercatanti veneziani, fu ricevuto e conservato nel palazzo ducale da Giustiniano Partecipazio, sino a che non fosse stato eretto un tempio degno del Santo e della città, che ne accoglieva gli avanzi venerati. Volle il Doge che il corpo dell'Evangelista riposasse in una Cappella costruita nello stesso Palazzo, fino a che gli fosse eretto un tempio condegno. E all'uopo le monache di san Zaccaria cedettero un terreno a canto alla chiesa di san Teodoro. Giustiniano Partecipazio diè subito principio alla fabbrica, ma sopraggiunto dalla morte non potè far pago il proprio voto, e lasciò in testamento al fratello Giovanni denari e terre, per finire e dotare il tempio incominciato. Eletto Giovanni a successore del fratello, compì la fabbrica, la instituì come dice il Caroldo, *cappella delli Duci*, vi ripose il corpo dell'Evangelista, ed assegnò una larga rendita pel Primicerio, per ventiquattro cappellani e per gli altri preti, che doveano officiarla. Dopo l'incendio del 976, Pietro Orseolo I. diè mano a riattare il tempio con maggiore magnificenza, e quando il Doge abbandonò lo splendore del trono e prese l'abito monastico, lasciò grandi ricchezze per la fabbrica, che fu compiuta sotto il dogado di Domenico Contarini (2). Domenico Selvo, successore del Contarini, non pure la ornò di mosaici e di marmi preziosi, ma dagli imperatori d'Oriente ottenne privilegi, prerogative ed offerte per quel tempio, dove era entrato a piedi ignudi, avanti di salire alla più alta dignità dello stato. Primo fra i dogi, ei ricevette dal Primicerio il vessillo di san Marco, restando investito nella giurisdizione. — *Investitionem cum Vexillo suscepit* — scrive la *Cronaca* del Dandolo. Così il principe di Venezia, dopo aver fondata, fabbricata e dotata la basilica, potea bene usare il titolo di *solus Dominus Patronus et verus gubernator Ecclesiae Sancti Marci* (3). « Dalli serenissimi » Prencipi » osserva Monsignor Lonigo « è originata » questa cappella ducale, libera da ogni superiorità di » qualunque prelato eccle» siastico, e si può dir che » nell'istesso modo ch'è nata » libera questa gloriosa città » dalla superiorità di qua» lunque principe tempora» le, così sia nata libera que» sta celebre chiesa e cap» pella dalla superiorità di » qualunque prelato eccle» siastico ».

La cappella ducale di san Marco, libera fino dai tempi più antichi, estendeva la sua giurisdizione sopra talune altre chiese. E il Doge esercitava la sua azione, non pure sull'edificio, ma anche sulle persone e sui ministri ecclesiastici e laici, nè si potea fare elezione d'alcun titolo vacante nella chiesa, senza particolar licenza, ordine e decreto di Sua Serenità, *come vero et assoluto Patrono di quella* (1). Spettava al Principe la elezione del Primicerio (2), a cui però dava l'investitura, essendo quasi sempre presente il nunzio pontificio: del vicario, dei canonici, dei sagrestani e sottosagrestani, e, delegandovi i Procuratori di san Marco, quelle dei sottocanonici, dei diaconi, dei suddiaconi, del maestro di coro e di altri ministri: i quali tutti doveano poi essere presentati al Serenissimo, che li confermava e loro concedeva l' investitura (3). Però, secondo un capitolo, inserto nella Promissione ducale l'anno 1367, il Principe non poteva rivestire *aliquem in Capellanum Sancti Marci, sine Primicerio et consensu duarum partium fratrum*. Inoltre, poteva il Doge dar dimissorie o attestazioni del conferimento degli ordini sacri, approvar confessori, formar processi civili, criminali e matrimoniali. Giudicava di persona, o delegando altri, nei casi di persone, che esercitassero uffiсî nella Basilica. Nell'archivio della Cancelleria inferiore si custodiscono processi criminali contro canonici, preti ed altri ministri, per delitti commessi nella chiesa. Il Doge faceva eseguire il processo da magistrati o collegi da lui scelti, non soggetto ad alcuna superiorità del Patriarca di Grado e di Venezia, dei vescovi di Castello e d'ogni altro prelato. Questa indipendenza era stata approvata, fin dal 982, dal Patriarca di Grado, dal vescovo di Castello, dagli altri vescovi suffraganei e più tardi dai Pontefici, i quali probabilmente permisero di esercitare tale giurisdizione ai Dogi, come delegati della sede apostolica. I più antichi privilegi papali, confermanti la giurisdizione dei Dogi, furono certo distrutti dagli incendî del Tesoro e della Basilica; ma il diritto era sanzionato dal tempo, o meglio ancora dal volere dello stato, più forte, più tenace di ogni pretesa sacerdotale, più fiero d'ogni autorità ieratica. Per essere laico, il Doge non poteva esercitare personalmente la giurisdizione ecclesiastica, ma con espressa delegazione la

(1) La relazione del LONIGO, nella quale è notabile certa acutezza di ragionamenti, esiste nell'Archivio di Stato, *Cancell. Inf. Chiesa di san Marco*, Giurisdiz. dei Dogi, filza 1, fasc. 3, da pag. 1 a pag. 22.

(2) Gli *Annali* del MAGNO (MUSEO CIV. *Racc. Cicogna*, Cod. 266) dicono: « In tempo de questo doxe (Domenico Contarini) fo fondado la giesia nuova » de San Marcho, simile costrucione artificiosa come quela, che in honor dei » 12 apostoli in Constantinopoli è constructa ». Lo stesso ripete un anonimo contemporaneo, citato in FLAMINIO CORNER (*Eccl. Ven.* t. 9, c. 32).

(3) Nei decreti, che aveano attinenza al governo della Basilica, il Doge incominciava sempre così: — « Noi Patrono della Chiesa Ducal di san Marco » nostra Regia Cappella ».

(1) ARCHIVIO DI STATO, *Cancell. Inf. Chiesa san Marco*, filza 3, fasc. 3.

(2) *La Promissione Ducale* (cap. XXX) dice: *Non nominabimus ullo unquam tempore in dicta Ecclesia aliquem Primicerium, qui non sit nobilis huius Civitatis*.

(3) ARCHIVIO DI STATO, *Canc. Inf. Chiesa san Marco*, filza 1, fasc. 3.

trasfondeva, per tutto ciò che spettava agli uffizî divini, al Primicerio. Si facea inoltre rappresentare, senza delegazione alcuna, dal vicario. E, secondo la costituzione di Andrea Dandolo (17 giugno 1353), il Doge, in segno di padronanza, consegnava le chiavi della Basilica ai due sagrestani, alla cui particolare custodia l'edificio era raccomandato. «Custodes etiam» dice la costituzione «de» putandi in ea, a Duce per traditionem clavium confir» maturis et cum finierit illorum officium claves Duci re» consignare tenentur». L'ingerenza del Doge nella liturgia sacra non era, come credono alcuni, soltanto nelle forme e nelle norme disciplinari, imperocchè non si potrebbe spiegare la tenace opposizione dei preti, se il Principe non avesse avuto diritti maggiori di quelli accordati ai giuspatroni dalle leggi canoniche (1).

Fig. 1). Capolettera del Doge Andrea Dandolo in figura intera, circondato da consiglieri; ed altro del solo busto di lui nel retro della prima carta, (Bibliot. Naz. Marc., cl. VII, cod. DCCLXX ital. Cron. veneta del Caresini).

Così, la republica concesse al Principe un simulacro regio in quelle cose, che non poteano dar sospetto alla publica libertà, e volle che il suo capo avesse quell' autorità spirituale che, fatta servire a intendimenti politici, parve e fu uno dei mezzi più efficaci di dominazione. E monsignor Lonigo, parlando dei molti privilegi concessi dal Pontefice al Serenissimo principe, fa questa osservazione, del tutto inutile per chi conosce gli ordinamenti dello stato veneto: «Li meriti, in riguardo » dei quali sono stati con» cessi i privilegî e le pre» rogative, sono stati con» tratti dalla Serenissima » Republica, se ben si sa » la denominazione del » solo capo, cioè Serenissi» mo Principe, come mem» bro principale più riguar» devole e degno di questo corpo; onde che se ben » pare che siino concessi a Sua Serenità, ciò s' intende » come capo unito al suo corpo, che costituisce l' in» tiero di questa Republica.» *Solus Dominus et Patronus* della Cappella ducale, si diceva il Principe, ma padrone e signore era in fatti lo Stato. Tanto è vero che i governanti, con la solita prudente accortezza, vollero garantire lo splendido monumento dai capricci di qualche Doge, che per desiderio di rinnovare avesse potuto, per avventura, deturparne le mirabili opere artistiche. E nel 1330 fu moderata l'autorità, prima assoluta, del Doge, e nel 1556, lasciando pure al Principe *la cura et protettione* della chiesa, non vollero che *Sua Serenità lei sola possi far et disponer assolutamente sul corpo di essa chiesa, delli ministri, intrate et affitti suoi, quel che li piace, et precipue nelle materie, che sono di qualche importantia et che hanno bisogno di esser bene e maturamente considerate, come di far qualche nova fabbrica et alteratione nel corpo di essa chiesia* ecc. E perciò al Principe e ai Procuratori di san Marco, era vietato di fare alcuna fabbrica nella basilica, se non si fosse ottenuta l' approvazione dei Consiglieri, e dei Capi dei quaranta (1).

(1) Il Governo Austriaco considerò la Basilica, come cappella privata del principe, e ne conservò l'alto dominio «al supremo imperante e in particolare » suo patronato e proprietà»; fino a che, placitando la bolla di Pio VII, 24 settembre 1821, *Ecclesias quae*, publicata nel febbraio dell'anno successivo, perdeva ogni diritto sulla Basilica, essendosi all'art. 3.° di quell'atto indicata la rinunzia al patronato da parte dell'Imperatore.

Poi, per compenso, nelle materie che non aveano bisogno *di esser bene e maturamente considerate*, lo Stato era gelosissimo della sovranità del Doge sulla Basilica, e suggeriva al Doge stesso aspri rimproveri verso chi osasse disconoscerne l' autorità. Si legga che cosa il Consiglio dei Dieci, nel 14 maggio 1580, faceva dire per bocca del Principe al Primicerio della Basilica, nel curioso documento, che è publicato qui a canto a pagina 23.

San Marco era sempre oggetto di sollecita ed amorosa cura pel Doge, che in varie occasioni offriva doni alla chiesa diletta. Così, per non citar che un esempio men noto, il giorno di Pasqua del 1533, il doge Andrea Gritti scese in san Marco e fece dono alla chiesa diletta di uno stupendo arazzo di Fiandra. I Procuratori, i canonici, gli ambasciatori, i patrizi andarono ad incontrare il Doge, di persona bellissimo, e che era vestito di stoffa d' oro, con manto di velluto paonazzo. È importante, anche per la storia dell'arte, la descrizione dell'arazzo fatta dal Sanudo (2). Ecco le parole del grande cronachista: «È lavorà di oro, seda et lana finissi» ma, con un san Marco in lion et ale, et una Venexia » tanto ben posta che si vede tutto minutamente, piaza » di San Marcho, caxe, canal grando, chiexia, mo» nasterij, rio, li monti, laguna, il mar, il tutto tanto » ben et minutamente lavorato, con lettere di sopra et » al cornison . . . . . et *Andreas Griti venetiarum dux* » *anno 1522*, et da una parte uno tropheo e quelle arme » rechiede a un capitano zenaral con letter: *Classis im*» *peratori designato*, dall' altra quelle arme rechiede in » uno exercito con lettere: *exerciti delegata cura*, poi

(1) Archivio di Stato, Maggior Consiglio *Delib.*, filza 7.
(2) Sanudo, *Diari*, volume 58, c. 8.

» da una banda un sempre vivo — con lettere *Veneto-* » *rum republicha*, et dall' altra banda una palma, con » lettere *Patavium recepit*. Di sotto una torre zoè Co- » stantinopoli, quando l'era prexon, et la paxe con lit- » tere: *captivitas pro* » *patria*, et dall'altra » uno olivaro con la » paxe quando l'era » prexon in Constan- » tinopoli, con lettere: » *pace composita*, item » lettere attorno una » cadena con lettere: » *ex his pax venetis et* » *gallis*. Vi è etiam un » anzoleto, che porta » la corona del Doxe » con altro olivaro..».

Però, se i preti lasciavano volentieri ogni cura materiale della Basilica al capo dello stato e ai Procuratori, non poteano approvare l'autorità spirituale, concessa almeno in apparenza al Doge; e i vescovi di Castello e i patriarchi di Venezia vi si opposero fieramente e ripetutamente. Ma Venezia, che seppe un giorno opporsi, con non superato coraggio, a Paolo V, conservò sempre inviolati i suoi diritti sulla basilica Marciana. E vane riuscirono, nel 1230, le pretese del vescovo di Castello Marco Michiel, il quale non voleva che i preti della sua diocesi, compresi quelli di san Marco, fossero, in caso di risse e discordie, tratti dinanzi al giudice secolare; vane le lotte di Paolo Foscari, altro vescovo di Castello, nell'anno 1367, per una questione di decime. Il Foscari scriveva a papa Urbano V, esortandolo a non permettere più oltre che la chiesa di san Marco fosse sottratta all'autorità sacerdotale, accusando anzi di eresia la republica, perchè la basilica non era *subdita papae*. I veneziani pacatamente risposero così: « Quod circa 500 annis, et ultra, in quo tempore fuit » conductum Venetias corpus Sancti Marci, et edifi- » cata ecclesia praedicta, ipsa ecclesia fuit capella Du- » cum Venetiarum, ornata multis rebus nostrae com- » munitatis propter reverentiam, et devotionem corpo- » ris Christi. Illi vero quos Episcopus Castellanus in » Capitulo suo nominat Canonicos ipsius Ecclesiae non » sunt Canonici im- » mo Capellani Du- » cis Venetiarum. Et » Primicerius dictae » Capellae semper a » principio usque mo- » do fuit confirma- » tus per Duces Ve- » netiarum, tanquam » membrum Ducatus » Venetiarum. Pro- » pterea ultra omnia » particularia predi- » cta, quando Papa » Alexander tertius » fuit repertus Vene- » tiis, stando occul- » te propter timorem » Federici Barbaros- » sae, receptus tanto » honore et gloria, » ipse Papa Alexan- » der palam vidit, et » scivit omnia prae- » dicta de ipsa Ca- » pella nostra, quae » multum sibi pla- » cuerunt, et dum » ipse Papa fuit de- » fensatus per Domi- » num Ducem et com- » mune Venetiarum » et cum manu ar- » mata D. Imperato- » ris fuit conflictus a » D. Duca, et agenti- » bus suis, et in fine » cum maximo trium- » pho et gloria, ipse » Papa, cum honora- » bili comitatu D. Du- » cis et Magistratus » Venetiis, fuit usque » Romam honorifice » ductus, in quo ipse » Papa honorificavit » Capellam nostram » ad Ducatum multis » honorificentiis, et » gratiis manifestis ».

Nella controversia fra il Foscari e Venezia, il Papa diede ragione alla republica, e senz'altro mandò l'irrequieto arcivescovo a Patrasso, mentre la republica esiliava il padre di lui e tutta la sua famiglia confiscandone i beni. « Il che » conclude gravemente monsignor Lonigo « deve servir » per esempio di eterna memoria ai successori in quella » Sede, di non attentare cose simili con la Serenissima » Republica ». E in vero i Papi non aveano mai la-

M. DLXXX. Die XIIII maij. In Additione.

Che fatto venir nel Collegio nostro con la presentia delli Capi di questo Conseglio Il Rev:do Primicerio della Chiesa nostra di S. Marco, li sia per il Serenissimo Principe fatto legger quanto è infrascritto: Non havessimo mai creduto che in una persona nata Nobile se ritrovasse tanta ingratitudine verso la sua patria, quanta dalle operationi vostre, conoscemo esser in voi, che essendo obligato ricconoscer da Noi quanto havete di honor, et di utile, in loco di haverne perpetue gratie, habiate procurato di offenderne nella più chara cosa, che habbiamo, che è cerca l'assoluto governo della Chiesa di S. Marco, la quale voi pur sapete, che è nostra capella, fabricata dalli nostri predecessori, dotata, et governata, come nostro Iuspatronato dall'ottocento in qua, senza una minima alteratione, ò perturbatione: ne si è trovato alcuno tanto ardito et temerario, che habbi tentato quello, che avete tentato voi, di riccorrer a Roma, per dechiaratione, che intacca l'authorità delli Principi, et delli procuratori nostri nel governo della detta Chiesa, secondo, che dalla copia habbiamo veduto de una lettera dell'Ill.mo Cardinal di Como, scritta a vostra instantia, dricciata a voi, data in Roma all'ultimo del mese passato: Et se ben questo delitto gravissimo che ha faccia di rebellione, massimamente essendo già stato avvertito da Noi che non ne doveste scriver a Roma, doverebbe esser da Noi severamente castigato, non di manco volendo creder che l'habiate commesso più tosto per ignorantia, che per malignità, ne è parso, deponendo la persona di giudice, vestirsi quella di padre, et contentarsi per questa volta di ammonirvi, che debbiate desister da questa vostra immoderata, et temeraria ambitione, presentando immediate la sopraditta lettera dell'Ill.mo Cardinal di Como originaria, alli Capi del Conseglio nostro di X. senza tenerne alcuna copia; Ne intorno questa materia, o d'altra simile appartenente in qual si voglia modo alla Chiesa nostra di S. Marco, parlarete nell'avvenir con alcuno, sia chi esser si voglia, ne scriverete o farete scriver a Roma ne altrove, sotto pena della disgratia del sopradetto Conseglio di X. et Zonta; et raccordatevi, che li Principi hanno molte vie da castigar li disobedienti alli ordeni loro, et che per il menor male, chi vi ha data la dignità, pò anco levarvela, siche avvertite bene al caso vostro, perche non haverete poi da dolervi d'altri che di Voi:

Et da mò sia preso, che per far l'officio sopradetto con quella dignità, che si conviene alla gravità di questo Conseglio, sia fatto fermar esso Rev:do Primicerio alli Scalini del Tribunal fino che li sarà letto quanto è soprascritto, con dirli poi, che vadi ad obedir, et portar la lettera alli Capi, et che osservi il silentio, che li è stato imposto: Et accioche esso prima, che venghi in Collegio, non andasse in qualche altro loco, si debba mandarlo a chiamar per uno delli giovani della cancellaria nostra con ordine, che lo debbi aspettar, et venir con lui a palazzo, et che li debba dir, che così ha in commissione.

+ 20
— 0
— 2

Fu intimata la sopradetta parte al Rev:do Primicerio di S. Marco. —

(Archivio di Stato in Venezia, Consiglio dei Dieci, Secreti Roma, 1579-1582. Reg. N. 2.°, c.e 40).

sciata occasione, per accrescere lustro alla basilica Marciana. Leone IX concedeva molte indulgenze e privilegî; Alessandro III e Innocenzo IV confermavano le giurisdizioni sulle due chiese di san Marco di Tiro e di san Marco d' Acri; Sisto IV poneva sotto il giuspatronato della cappella ducale le abazie dei santi Filippo e Giacomo e dei santi Felice e Fortunato di Ammiana; Innocenzo VIII univa al gius marciano il priorato di Pontida; Leone X le chiese di san Bartolomeo di Frassenella, di sant'Andrea di Pontecchio e la cappella di san Domenico di Guardazzolla ; Clemente VII la chiesa di sant'Egidio di Fontanella; Giulio III quella di santa Maria di Nanto nel Vicentino. I pontefici Clemente VII (1532) e Paolo III (1536), accordando ai Dogi diritti sulla chiesa di san Giacomo di Rialto, aveano riconosciuto implicitamente i privilegi e la giurisdizione che il Principe di Venezia avea sulla basilica di san Marco. Ecco le parole del breve papale: « Nec non Rectori ipsius Ecclesiae Sancti Jacobi pro » tempore existenti ut omnibus et singulis privilegiis, » immunitatibus, exemptionibus, gratiis, favoribus » et indultis, quibus alii in » Ecclesia Sancti Marci beneficiati de jure, vel de » consuetudine, aut alias » quomodolibet in futurum » uti, potiri et gaudere libere » et licite valeat, auctoritate » apostolica, concedimus et » indulgemus ».

Ma i Patriarchi mal soffrivano che san Marco non fosse ad essi soggetto, poichè in fatti non era giusto, come essi affermavano, che in una diocesi, il capo chiesiastico non fosse il vescovo. E, il vicario ducale era sempre pronto a rispondere « che governandosi il » territorio parrocchiale di san Marco dalla chiesa di » san Marco, questa s'intendeva esser fuori della dio» cesi, nè più spettarsi al Patriarcato, con fondamento » di ragione e senza sua ingiuria » (1). I Patriarchi dovettero, infine, fare di necessità virtù, e, se vollero ingerirsi *in essa chiesa o nelli ministri di quella*, furono sempre dalla republica *propulsati*, *prendendo la protettione della Ducale Autorità, come particolarmente successe con l' Illustrissimo Patriarca Priuli, che, conosciute le ragioni del Serenissimo Prencipe, s' acquietò, et così poi essi medesimi Patriarchi volontariamente portarono li Processi di lor ordine formati contro de preti, che intesero esser soggetti alla Serenità sua, al Serenissimo Prencipe Grimani, ancor che questi tali fossero anco beneficati nelle chiese Patriarcali* (1).

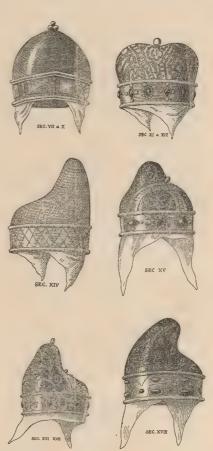



Fig. 2.) Berretta Ducale nelle sue varie forme dal sec. VIII al XVIII.

E non pure i Patriarchi, ma anche i Procuratori di san Marco si mostrarono talvolta gelosi della supremazia del Doge; così che tra le due più eccelse magistrature della republica sorsero dissidî, ben presto assopiti. Nel 1302 i Procuratori rifiutarono d' obbedire al doge Gradenigo, in alcune questioni riguardanti la Chiesa; ma un decreto del Maggior Consiglio li richiamò tosto all' adempimento del loro dovere. E benchè nel 1330 fosse in qualche parte moderata l'autorità del Doge, pure essa era così universalmente riconosciuta, da non valere nè pure la potenza dei Procuratori a scuoterla. Così, per esempio, nel 1601 e nell' anno successivo, i Procuratori voleano ammettere nella Basilica alcuni preti, senza presentarli per la conferma al Doge, al quale negarono l' *jus admittendi* degli eletti. Don Rocco di Bruni, maestro di coro, vi si oppose, e sono curiose le seguenti proteste del Bruni:

« 1602 — Adì 7 aprile, » Giorno di Pasqua.
» L' Ill.mo Signor Federico » Contarini, Procurator Cassier della Procuratia di » Supra, voleva al tutto con » violenza che io Prè Rocco » di Bruni, Maestro di Cho» ro di San Marco, ponessi » al possesso in Choro Prè » Z. Antonio Vorbo, eletto » sottocanonico dagli Illu» strissimi Signori Procuratori di Supra, senza la saputa del Serenissimo Pren» cipe Grimani, in tempo che si cantavano le Kirie » eleinson della Messa Maggiore, giorno di Pasqua. » Finita la Messa fu presentato al Serenissimo, e di or» dine di Sua Serenità io li diedi il possesso in Choro » insieme con sette Zaghi ».

« 1603 — 19 Luglio, fù eletto Maestro di Capella » Pre' Zuanne Croce, et gl' Illustrissimi Signori Pro» curatori volevano, che io lo mettessi al possesso, » senza licenza del Serenissimo Prencipe, et io non

(1) Archivio di Stato, *Cancelleria Inf. Chiesa di san Marco*, filza I, f. 19.

(1) Archivio di Stato, *Cancelleria Inf. Chiesa di san Marco*, filza I, f. 3

» volsi, e si sdegnarono meco, e fecero una Termina-
» zione, che io non fossi più Maestro di Choro, et il Se-
» renissimo mi commandò che io continuassi, et così ho
» continuato, et appresentorno l'eletto Maestro di Ca-
» pella a Sua Serenità » (1).

Nella stessa Promissione ducale era solennemente confermata l'autorità del Principe sulla basilica. Il Doge vere dal Primicerio o, in sua assenza, dal Cappellano più anziano, l'investitura e lo stendardo del Dogado, sull'altare di san Marco, giurava sugli Evangeli di conservar con buona fede e senza frode l'onore e lo stato della Basilica. *Juravimus Statum et Honorem Ecclesiae Beati Marci bona fide et sine fraude conservare.* Tali le parole della Promissione Ducale (1). Inol-

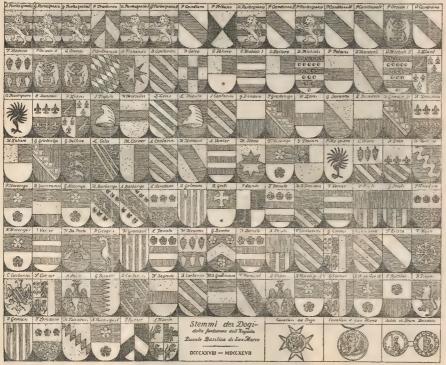



Fig. 3.) Stemmi dei Dogi, Cavalieri di San Marco, Soldo di Francesco Dandolo.

in ogni cosa era tenuto ad obbedire alle parti dei Consigli maggiore e minore, non potendo, in nessun modo e per nessuna circostanza, scriver lettere o inviare ambasciatore, tranne per ciò che spettava alla basilica Marciana. Gli stemmi ducali (2), come simulacro del patronato che i principi esercitavano, furono appesi alle pareti del tempio, da essi tutelato, dal 1252 al 1722, nel quale anno l'usanza fu tolta pei *gravissimi pregiuditii rifferiti alle sacre pareti dal peso dell'Armi stesse e per cautellare la sicurezza e far maggiormente risplendere la magnificienza e suntuosità d'un monumento così pretioso* (3). Ma a così varî ed alti diritti corrispondevano alcuni obblighi. Il Doge appena eletto prima di rice-

tre si obbligava, insieme con la Dogaressa, di corrispondere alla chiesa tutti i tributi di uso.

E il Doge, nota ingenuamente il Meschinello, non perde la sua juspadronanza, se non nell'ultima funzione funebre « allorquando regalmente portato nel ca-
» taletto in faccia questa sua Chiesa, viene per nove
» volte alzato in sù, per contrassegno di quel Dominio,
» che aveva sopra di essa ; dalla quale se allora per
» l'ultima volta si scioglie, ha però la consolazione, che
» verrà dal Dominio esaltato dopo lui un ottimo Prin-
» cipe, che la dirigerà, la governerà, la patrocinerà di
» vero cuore, come egli fece ».

(1) Archivio di Stato, *Cancelleria Inf. Chiesa di San Marco*, filza I, f. 3.
(2) Qui sopra alla fig. 3. sono riprodotti tutti gli stemmi dei Dogi.
(3) Archivio di Stato, *Comp. Leggi*, B. 318, filza II, pag. 687.

(1) v. nella *Racc. di fac-simili* (Tav. XVI, n. 71) il Capitolo della Promissione del doge Jacopo Tiepolo, 6 marzo 1229, relativo ai doveri del doge verso la Basilica, e (Tav. XVI, n. 70) il capitolo XXIX della *Promissione Ducale* del secolo XVIII, relativo agli stessi doveri.

g) Leone. — Marmo. Sec. XIII. — Archivio di Stato ai Frari.

g) Leone. — Medaglia del Doge Agostino Barbarigo. 1486-1501, Museo Civico.

III.

I PROCURATORI DI SAN MARCO.

III

NAVALI MON
M D XX

N icolaus ma-
cello dei gratia
dux venetiarum
et c. Comitim'
nobis nobilibus
viris procuratori
b' ecclie sci Ma
ci apostoli et eva
gelistae patroni et
vexilliferi nostri. Quatenus officium
procuratie antedicte. nuc nob comissi
facere et exercere debeatis iux tenorem
infrascripti capitularis vobis nunc da
ti. et nostra bulla p'umbea pendenti
ad maiorem certitudinem communiti.
Primo ad Sacramentum.
P er evangelia sancta dei ego An
dreas Leono qui sum p̄ocu
rator ecclesie sancti Marci. que
omnia bona comunis que sunt
in manibus meis. et ad man'
meas advenerint salvabo et custodia

I PROCURATORI DI SAN MARCO.

REGGITORI DELLO STATO vollero che, dopo il doge, il magistrato preposto alla cura della Basilica fosse il più eccelso della republica. Così una volta di più si univa il pensiero della patria a quello della religione: la patria e la religione, che riempivano tutte le imaginazioni, l'una del suo raggio di gloria, l'altra della sua maestà consolatrice.

E in fatti la dignità procuratoria non era conferita se non a cittadini, per eminenti servigî resi alla patria, o nelle ambascerie, o nel comando degli eserciti, o negli alti ufficî dello stato. « E i dogi » osserva Francesco Sansovino « per l'ordinario si creano di que» sto corpo, per ciò che mettendosi nel numero dei Pro» curatori i primi benemeriti della città, et elegendosi » nel creare il Principe il più meritevole, è necessario che » il Doge esca le più volte dal grembo dei Procuratori. » Anche l'origine di tale magistratura si perde fra le incertezze della tradizione, come, per gran parte, ciò che si riferisce alla basilica d'oro. Alcune cronache, consultate da Carlo Scivos nella sua *Cronologia*, affermano essere stato eletto, subito dopo il trasferimento della sede ducale in Rialto, un magistrato di triumviri, detti impropriamente Procuratori di san Marco: Pietro Tradonico, a cui fu affidata la cura di rendere più ampio Rialto, Lorenzo Alimpato, che doveva far bonificare le velme o dossi paludosi, e Nicolò Ardisono, destinato all'assicurazione dei lidi. La vanità e la servilità adulatrice crearono coll'andare dei secoli, non pure la serie dei Procuratori della Basilica, incominciando fin dal 14 luglio 812, ma anche il numero dei voti con cui furono eletti (1). Andrea Dandolo crede i Procuratori instituiti sotto il dogado di Giovanni Partecipazio, quando fu cominciata la fabbrica del tempio. Anche altri scrittori, tra cui Flaminio Corner, reputano tale dignità aver avuto principio nel secolo IX, allora che, trasportato da Alessandria a Venezia il corpo di san Marco, si diè mano alla costruzione della Basilica (2),

(1) ARCHIVIO DI STATO, *Cronaca dei Procuratori di san Marco, con le armi, dall'812, 14 Luglio, sino al 1627, 3 Aprile* (*Coll. Codici N. 760*). — *Cronaca dei Proc. Veneziani*, dall'an. 812 sino all'an. 1689. (*Cod. ex Brera, I, 36*). — La *Cronaca dei Proc. Veneziani*, parlando dei due primi Procuratori, scrive: « Nell'anno del Saluator nostro Jesu Cristo DCCCXII. A dì 14 » Lugio, Ducante il Serenissimo Principe Domino Anzolo Badoer, nel mag» gior Conseglio fu messo una parte di elegger tre Procuratori di san Marco, » et fu della parte Balotte numero 400, de non 19, et così fu preso.

DCCCXII A dì 15 lugio
Procurator giusta la parte
340 + 79, Ser Pietro Tradonico
117 ... 302 Ser Lunardo Alimpato,
Vivete nella Procuratia
Anni IX mesi 1 ».

(2) Una *Storia delli Proc. di san Marco* (BIBL. NAZ. MARC. It. Cl. VII, Cod. MDLXIV) scrive: « DCCCXX. Ducante serenissimo Principe D. D. Giustiniano Badoario captum fuit in maiori consilio quod Procuratores curam haberent faciendi fabricari unam Capellam ad honorem Corporis Sancti Marci Evangelistae, qui ductus fuerat Venetias a Bono Tribuno sive Memmo et positus fuerat in Ecclesia Sancti Theodori ».

e si crearono gli ufficî di Procuratore (*procurator operis beati Marci*), per la conservazione della chiesa, e di Primicerio, o sia capo dei sacerdoti. Fra' Fulgenzio Manfredi, che sulla *Dignità Procuratoria* (1) scrisse diffusamente, è di questo avviso, e aggiunge che non potendo il Principe, per *le occupationi gravi et continue*, attendere alla fabbrica dell'edificio, gli parve, *insieme con i Padri di quel tempo, di creare et instituire un huomo di credito, al quale diedero il carico di detta fabrica et il governo della chiesa, chiamandolo Procuratore, essendo l'ufficio suo di procurare il compimento dell'opera, con ogni industria, prestezza e bellezza.*

Ma il Sabellico, il Bembo, il Morosini, il Caroldo, il Sansovino ed altri, non indicano con esattezza il tempo, in cui ebbe origine tale insigne dignità. Il Vianoli, nella sua *Istoria Veneta*, non parla di Procuratori di san Marco, se non dopo l'anno 1043, e di questo avviso è anche il Meschinello, il quale osserva che, dopo la rifabbrica fatta da san Pietro Orseolo, il governo, e coll'opera e con l'istituzione di magistrati, deve aver pensato a condurre a sempre maggior perfezione l'edificio mirabile (2).

L'Orseolo avea di già nominato intendente alle costruzioni, col titolo di *Procuratore delle fabbriche di san Marco*, Francesco Gradenigo, succeduto a Luca Talenti nella direzione delle fabbriche e del prosciugamento di Rialto (3). Il Todeschini, il quale trattò della dignità procuratoria (4), crede che, trasferita a Rialto la sede ducale, e destinata una magistratura per l'erezione delle publiche fabbriche, uno di questi magistrati abbia certamente avuto l'incarico di sorvegliare la costruzione della prima Cappella, eretta dal doge Partecipazio alle reliquie di san Marco. Così un altro Procuratore deve essere stato nominato, quando l'Orseolo principiò a proprie spese, in modo più cospicuo e magnifico, la fabbrica del tempio. Ma se pure l'uffizio di tali sovrintendenti non fu temporaneo; deve ritenersi inventata in parte una serie di Procuratori, non interrotta fin dall'origine, data, colla guida di vecchi codici, da alcuni scrittori di cose patrie.

In somma, si può credere che la regolare instituzione dei Procuratori di san Marco sia avvenuta sotto il dogado di Domenico Contarini (1043). In quei primi tempi, neppure i nomi si conoscono con sicurezza, e solo, sotto il dogado di Ordelafo Faliero (1102-1111), troviamo un nome storicamente sicuro, quello di Angelo Falier, che si sottoscriveva: *Ego Angelus Faletro Procurator operis B. Marci.*

Al « procuratore dell'opera » che è quanto dire della fabbrica della chiesa, era commesso il riscuotere e amministrare le rendite, e ordinare tutto che fosse necessario al maggior decoro dell'edificio. Accresciute le cure, coll'aumentare della potenza e della ricchezza, si aggiunse, il 14 maggio 1231, un compagno al Procuratore, e fu Pietro Dandolo. Nel 1239, fu eletto Marco Soranzo, come terzo Procuratore, e nel 1261 se ne creò

(1) *La Dignità Procuratoria*, di FRÀ FULGENZIO MANFREDI, dà un elenco dei Procuratori di san Marco, dall'anno 1049 all'anno 1601; questo elenco, in cui il computo degli anni è alla veneziana, comincia dai procuratori sotto il dogado di Domenico Contarini (1043-1070), e continua fino al doge Marino Grimani (1595-1605), dividendo i Procuratori per dogadi, dandone il nome, il cognome, i titoli, gli anni, i mesi e i giorni, che stettero in ufficio. L'esemplare della Biblioteca Marciana porta un'appendice manoscritta, che continua sino all'anno 1700, non incluso, cioè sino al dogado di Silvestro Valier. Tutto l'opuscolo è di 94 pagine, non contando le manoscritte: dalla pag. 43 alla 94 c'è l'elenco dei Procuratori. L'opera è dedicata a Marc'Antonio Memmo, di cui porta in fronte il ritratto.

(2) *Chiesa Duc. di san Marco*. T. III, p. 77, Venezia, 1754.

(3) ROMANIN, I, 254.

(4) *Della dignità dei Procuratori di san Marco* (BIBL. MARC. Mss. Cl. VII, Cod. DCXIII).

un quarto, Giacomo Molino (1). A quei Procuratori fu solo affidato l'incarico di sorvegliare alla fabbrica della Basilica; il 13 giugno 1272, furono altresì creati dal Maggior Consiglio esecutori dei testamenti e tutori delle sostanze intestate. Sotto il dogado di Pietro Gradenigo, ciascuno dei Procuratori ebbe un ufficio proprio; e a cui era affidato il governo della chiesa, fu chiamato Procuratore *de supra Ecclesiam sancti Marci*; a chi spettava l'amministrazione delle commissarie e le tutele di qua dal Canal grande, *de citra*; e *de ultra* a cui erano affidate quelle di là dal Canale. Sotto il principato di Giovanni Soranzo, nel 1319, furono creati due Procuratori per ufficio, e finalmente, il 25 gennaio 1443, sotto il dogato di Francesco Foscari, si accrebbero a tre per ufficio, ciò che si era proposto fino dal 1400. Negli ultimi tempi, furono nominati più volte Procuratori e in gran numero, per denaro, a fine di provvedere alle urgenze della republica, come dopo la lega di Cambrai, e nel secolo XVII, durante la guerra di Candia, in cui si elessero fino quaranta nuovi Procuratori.

Circa al modo dell'elezione, è probabile, nei primordî, fossero nominati dal Doge. Poscia, e forse fin dal secolo XIII, furono eletti dal Maggior Consiglio, o sia dai patrizî, raunati nel sovrano consesso. E fu sempre ritenuta tal nomina di così alta importanza, da essere obbligati tutti i membri di quell'assemblea a prestare, prima della votazione, nelle mani degli Avogadori di Comun, il giuramento di dare il voto di Procuratore a quel cittadino che si fosse riputato veramente il migliore, e che non avesse, o con preghiere o con pratiche, sollecitata l'elezione.

E questa elezione, specie nei tempi, in cui il fasto esteriore si sforzava di celare la decadenza civile e politica, era festeggiata quasi quanto quella del Doge, per tre giorni continui, fra i suoni, i lieti squilli delle campane, lo sparo dei mortaletti, e alla sera con le più suntuose illuminazioni. Dalla casa del nuovo eletto si dispensavano elemosine di pane, vino e denaro. Il Procuratore, accompagnato dagli altri suoi colleghi, dai Senatori, dagli amici e dai parenti, vestiti alla ducale di seta cremesina, faceva il suo ingresso solenne, vale a dire passava per la Merceria, tutta adorna di tappeti, di arazzi, di drappi e di stoffe preziose. Francesco Sansovino narra che quando fu fatto procuratore Nicolò Da Ponte, si sonarono a gloria le campane per tre giorni di seguito, e si fecero fuochi e luminarie sul campanile di san Marco. Un fiorentino, che vide Venezia negli ultimi tempi del suo splendore, tempi chiamati giocondi, perchè nulla era in essi di grande e forte, così descrive la Merceria, allora che, il 10 luglio 1713, prese possesso della dignità procuratoria Lorenzo Tiepolo: «Ma quello » ch'è molto più bello a vedere, e che da sè solo, oltre » il divertimento, è capace di far formare una grande » idea di Venezia, è la Merceria messa con buonissimo » gusto in gala dai mercanti, che convertono in nobi- » lissimo ornato, ma con isquisito disegno e con ottima » disposizione, le merci della propria bottega, i drappi » d'oro, guarnizioni d'oro, trine e punti finissimi, tele- » rie, nastri d'ogni sorte, e fra queste, ogni altra sorte » di merce: ch'è cosa vaghissima e benissimo intesa» (1).

Circondato dai parenti e dai Procuratori, preceduto da servitori e da famigliari, seguìto dai ministri della Procuratia, entrava in san Marco il nuovo eletto e si dirigeva verso il coro, tutto adorno di tappeti, cogli stemmi della republica e della sua casa, e s'inginocchiava a canto alla sedia ducale. Finita la messa, a un cenno del Maestro delle cerimonie, montava sull'altare e faceva il seguente solenne giuramento:

« — Juramus ad Evangelia » Sancta Dei, Nos qui sumus Pro- » curatores Ecclesiae Sancti Marci, » quod omnia bona communis, que » sunt in manibus nostris et ad ma- » nus nostras advenerint, salvabi- » mus, et custodiemus ad utilitatem » Communis et ipsa in scriptis pone- » mus in nostris quaternis, vel scribi » faciemus si impediti fuerimus (2), » ita quod scribere non possimus, ac » de ipsis faciemus sicut injunctum » fuerit nobis per dominum Ducem » et majorem partem consilij mino- » ris et majoris, sed non utemur nec » uti faciemus ipsis bonis ad no- » stram utilitatem, vel alicujus per- » sonae aliquo modo, vel ingenio. » Item erimus studiosi ad excu- » tiendum totum havere et omnia » bona, quae pro communi Vene- » tiarum deputata sunt, et erunt pro » operibus, et laborerio Ecclesiae » sancti Marci, et pro aliis que de- » putata sunt, et erunt pro dicto » opere » (3).

Fig. 4). Procuratore di san Marco. — Miniatura. — Cod. del secolo XIV (Museo Civico).

Indi, lasciata sull'altare una borsa cremesina, piena di zecchini, abbandonava la chiesa, passando per la porta di san Clemente, e si presentava al Doge nel Collegio, per ringraziare e rinnovare il giuramento. Usciva poi su la piazza, fra lo sparo dei mortaletti, e s'avviava al banchetto, allestito nelle splendide dimore concesse dallo Stato ai Procuratori. Le quali dimore erano anticamente a Rialto, secondo alcuni a san Silvestro, nelle case in calle dello Storione. Ma, nel 1365, Domenico Gaffaro, vescovo di Città Nova e pievano di san Basso, diede ai Procuratori per lire 6465 *ad grossos de imprestitis* le case sulla Piazza, appartenenti alla chiesa di san Basso, per farne quelle mirabili Procuratie, compiute, forse pel primo e secondo

(1) Vedi nella *Racc. di fac-simili* (Tav. XIX, n. 82) la copia delle più antiche deliberazioni del Maggior Consiglio, dal 1249, 25 novembre, al 1268, 9 ottobre, relative ai Procuratori di san Marco.

(1) Casotti, *Lett. da Venezia* (1713) — Prato, 1866.

(2) Vedi nella *Racc. di fac-simili* (Tav. XX, n. 85) gli estratti 1576 e 1577, 30 marzo, del vol. I. *Sconiro Chiesa* dei Procuratori di san Marco *de supra*, come saggio dei registri di cassa della Procuratia stessa.

(3) Archivio di Stato. *Proc. de supra*, b. 1, capitolare, c. 1.

ordine, da Pietro Lombardo e da mastro Buono innanzi al 1496, e pel terzo da Guglielmo Bergamasco e mastro Rocco, sul disegno dello stesso Buono (1517) (1). Altri Procuratori aveano stanza e facevano loro riunioni nell' Ospitale, eretto in piazza san Marco, presso il campanile, dal doge Pietro Orseolo il Santo; ma trasferito l' ospitale in campo Rusolo, presso san Geminiano, per allargare la piazza e continuare la Libreria, furono principiate le nuove Procuratie, e l' 11 dicembre 1580, fu eletto dal Senato Nicolò Da Ponte Procuratore, con deposito di ducati 22,000, per la nuova fabbrica, che è una continuazione fatta dallo Scamozzi della publica libreria del Sansovino. Compiute le nuove procuratie, la republica vendette le vecchie a privati. Però non tutti gli eletti alla dignità procuratoria abitavano nell'edificio dello Scamozzi, ma quelli che possedevano palazzo suntuoso continuavano a rimanervi (2).

I Procuratori di san Marco vestivano, come scrive Giacomo Franco, *perpetuamente la toga, essendo questa dignità suprema nella Repubblica*, o, per meglio dire, era ad essi conferito per sempre il privilegio d' indossare la veste ducale, e non già pel solo periodo dell'ufficio, come i Consiglieri, i capi dei Quaranta, gli Avogadori di Comun, i capi dei Dieci e il Cancellier Grande. Non prendevano parte alle sedute del Maggior Consiglio, se non quando si trattavano argomenti riguardanti il loro ufficio, ma entravano sempre in Senato e nella Giunta dei Dieci. Inoltre, benchè per favore fossero esonerati da ogni altro pubblico incarico, pure ad essi erano riserbate le maggiori dignità dello Stato, come Savî del Consiglio, Sopraprovveditori alla Zecca, Patroni e Provveditori all'Arsenale, ambasciatori straordinarî al Pontefice, all' imperatore, ai re più potenti, Capitani generali in mare e Provveditori generali in terra. Alla eccelsa magistratura dei Procuratori era affidata la custodia dei nobili, che nel palazzo della republica trattavano degli interessi della patria. Dopo che il Tiepolo scese coi congiurati sulla piazza per abbattere il Governo, fu ordinato che i Procuratori di san Marco stessero per guardia in corte di palazzo e sulla piazza, dal primo rintocco della campana, che chiamava a raccolta il Maggior Consiglio, fino a che esso Consiglio fosse radunato. Il 20 settembre 1569, in causa della guerra in Cipro, fu rinnovata la legge, e un Procuratore, con parecchi uomini dell' Arsenale, stava nella loggetta del campanile a guardia dei nobili adunati nel Maggior Consiglio.

Per condurre la difficile amministrazione, aveano i Procuratori sotto i loro ordini, oltre a due Gastaldi (3), o segretarî da essi eletti e approvati dal Gran Consiglio, notai, quadernieri, ragionati, proti, comandadori, capitani ed altri ufficiali. Erano larghe le elemosine, che facevano in certi tempi dell' anno, e particolarmente a Pasqua e Natale, ai luoghi pii, ai cittadini poveri, ai religiosi, alle vedove ed in ispecie ai marinai indigenti e agli operai dell'Arsenale.

Un magistrato detto del *Procurator*, composto di tre giudici, e instituito prima del 1269, esaminava e definiva le liti dei Procuratori di san Marco.

Degli ufficî dei Procuratori di *citra* e di quelli di *ultra* non è qui da occuparsi; mi limiterò a parlar brevemente delle incombenze dei Procuratori *de supra*, ai quali spettava l' obbligo di sorvegliare *quae fiunt in Ecclesia et quae essent necessaria fiendi*. « Non vi è » spesa che qui si faccia » scrive il Meschinello « che » da loro non venghi commessa, non vi è lavoro che » si eseguisca, che da loro non sia stato ordinato ».

I Procuratori aveano cura di bene amministrare le rendite, destinate ai lavori della Basilica, di affittar col maggior utile le case, e di sopravvegliare diligentemente ogni opera. Giuravano di non disporre delle rendite fuori di Venezia, se non coll' approvazione del Doge e dei Consiglieri ducali; di conservare il patrimonio con buona fede e senza frode; di non allontanarsi dalla città per più di due giorni, senza licenza del Doge; di non ricevere alcun dono, per titolo di rimunerazione; di non giovare all' amico, di non nuocere all' inimico *per fraudem*; di procurare che i Gastaldi avessero a fare attenta sorveglianza, e i maestri di mosaico non mancassero di giovani cooperatori ecc. (1). Negli affari ordinarî dei Procuratori decideva uno solo, il Cassiere, che si mutava al primo di marzo, là dove negli affari più importanti si riducevano insieme, con la maggioranza dei voti. Ad essi era commessa l'elezione di varî importanti ufficî della Basilica, come quello di sei sottocanonici, del maestro di cerimonie, di quattro diaconi, e quattro suddiaconi, dell'appuntatore (2), di tutti i capi del coro e di tutti i chierici di chiesa. Ad essi la scelta del Maestro di musica e dei suonatori nella celebre cappella, *quia*, diceva un decreto del 18 giugno 1403, *vadit ad honorem et famam nostri Dominj*, *quod in ecclesia nostra sancti Marci sint boni cantores*, *considerato quod dicta ecclesia est principalior ecclesia urbis nostrae*. E in quel decreto i Consiglieri, fra altro, stabilivano si dovessero prendere *octo pueri veneti originarii diaconi qui debeant adiscere bene cantare* (3). Raccomandate ad essi le cose preziose del Tesoro, le argenterie, i paramenti e gli utensili tutti della Basilica.

E bisogna vedere con quale cura, da sembrare fin troppo minuziosa, i Procuratori, non pure facevano levare la polvere dagli organi, perchè potessero rendere quell'armonia, che a così rari strumenti si conveniva, ma s' impensierivano e faceano muover guerra ai *sorzi*, che sono in grande quantità nella chiesa *e vanno continuamente a dissipare gli organi*, *mangiando canne e soatti et buttarli in mallora*. Anche si occupavano di scegliere gli amanuensi, per iscrivere i libri di canto fermo *in carta bergamina*, *nelli quali hanno da fare le maiuscole di belli colori et d' una misura a proportion di ditti libri*, *eccettuando però le maiuscole di*

(1) Il Cicognara e il Temanza, parlando dell'autore delle Procuratie vecchie, non accennano che a Bartolomeo Buono, scultore e architetto bergamasco, detto comunemente Mastro Buono. Troviamo memoria delle case dei Procuratori, fino dal 1319: *Quod due domus novorum Procuratorum de super comissariis debeant laborari et fieri hoc modo, incipiendo ibi prope domum domini Gratoni Dandulo Procuratoris faciendo in eo loco unam domum pro quolibet ipsorum ducendo illas sicut est illa domini Gratoni, habendo porticum, et quatuor hospitia* (camere) *in eo porticu, et habeant hospitia de medio que erunt subtus ipsas domos et in terra habeant putheum et locum convenientem pro canipa et lignis et inter domum Domini Gratoni et illam que fiet prope eum, dimittatur aliquod spatium conveniens pro dando lucem domibus et sic fiat inter illas duas dictorum novorum Procuratorum, et omnes denarii expensarum dictarum solvant procuratores ecclesie S. Marci et si non haberent nunc denarios opportunos, Comune debeat denarios sibi concedere et ipsi Procuratores teneantur eos restituere Comuni quam citius poterunt.* (Arch. di Stato in Venezia, Maggior Consiglio, *Fronesis*, 7 Giugno 1319, c. 18 t.) cit. dal Romanin, III, 235.

(2) I Procuratori *de supra* aveano inoltre a Castello un palazzo che conteneva, al dir di Francesco Sansovino, *quaranta camere commode et buone.* Nel secolo XVII fu trasformato in convento di cappuccine.

(3) Ai Gastaldi della Procuratia spettava la sorveglianza degli operai.

(1) *Capitula commissionis dominorum procuratorum nostrorum ecclesiae Sancti Marci Apostoli et Evangelistae.*

(2) *L' appuntatore* notava le mancanze dei cantori e suonatori, perchè, secondo il regolamento, fossero multati.

(3) Archivio di Stato, *Proc. de supra*, Capit.

tutti gli introiti, *le quali hanno da essere fatte per mano di miniatori*, *a spese della Procuratia*.

I Procuratori distribuivano *l' olio e le cere*, *e con amore infinito, con giudizioso discernimento*, *sceglievano il maestro di mosaico*, per conservare i preziosi ornamenti delle vôlte e delle pareti, e l' architetto per i bisogni della fabbrica. Nè sul sacro edifizio potevano porre le mani se non artefici approvati dai Procuratori, i quali sceglievano perfino quelli che doveano pulire le pareti e custodire la Basilica dì e notte. Però, se si doveva fare alcun ristauro d'importanza, il citato decreto del Senato, del giugno 1556, stabiliva che i Procuratori dovessero sentire l' avviso del Doge, il quale avea sempre l' autorità suprema e doveva esser pronto a difendere l'incolumità del tempio, se i Procuratori non ne avessero avuto la cura dovuta. Udite, ad esempio, che cosa scrive il Sanudo, nella sua rude efficacia, il 9 settembre 1530: «Noto in questi zorni passati » li Procuratori di la chiesia di San Marco voleva metter » quelli do marzochi di piera è in la capella dil baptesemo sopra le do colone che fo le porte di Acre, et » feno metter i travi e tutto, cosa molto vergognosa a » mover quelle antigità, e tanto cridai che non si dovesse » far, chel principe lo intese, ne volse per niente i se metesse et ozi fo leva li ponti e travi ». Così, moderando con l' autorità del Doge quella dei Procuratori, e temperando col potere dei Procuratori quello del Doge, si mantenevano inviolate le bellezze della Basilica, e l'arte e la fede s' univano per difendere da rinnovamenti inconsulti le antichità venerande.

Il Doge e i Procuratori non potevano eleggere, oltre gli stabiliti, alcun ecclesiastico o laico nella Basilica, senza sentire i Consiglieri (1). Una determinazione della Serenissima Signoria, del 22 agosto 1775, confermava il decreto.

Non sempre le rendite bastavano alle spese *plurime et diverse*. Il Maggior Consiglio, pensando che *sicut beatus Marcus adiuvat nos assidue apud deum*, *sic nos debemus et tenemur adiuvare honorare suam ecclesiam sanctam*, deliberava, il 16 ottobre 1334, di prestare ai Procuratori cinquanta lire di grossi (2). Il 10 giugno 1451, il Consiglio dei Pregadi statuiva che, per degnamente onorare *gloriosissimum Evangelistam*, e per conservare la Basilica *in culmine et in maxima veneratione*, tutte le galee mercantili, che salpavano per un viaggio, dovessero, sugli utili, offrire ai Procuratori *de supra* dugento libbre di cera, *pro honore et reverentia divini cultus et ipsius protectoris nostri* (3). Ma i Procuratori, *pro debito suo et pro esoneratione conscentiarum suarum*, continuavano a muover lagni al Senato per le scarse rendite, richiedendo provvedimenti, perchè non ne avesse detrimento la chiesa, *tam in cultu divino quam in laborerijs et reparatione pro honore Dei et pro honore nostro*. E il Senato, il 26 ottobre 1452, stabiliva: « pro » aliquali suffragio ipsius Ecclesiae quod pecuniae que » hactenus solvi consueverunt per omnes procuratores trium procuratiarum, et per omnes officiales suos » de ratione terciorum ad officium Gubernatorum nostrorum introituum, de cetero solvantur per omnes » ipsos procuratores, et officiales ad Procuratiam superiorem Ecclesiae Sancti Marci. Quas pecunias Procuratores predicti Procuratiae Superioris esigant sicut » esigunt alios introitus et redditus Ecclesiae ut cum iis » et aliis pecuniis habilius providere possint espensis, » et necessitatibus occurrentibus pro honore Dei, ornamento Ecclesiae, et magnificentia huius urbis. Et pecuniae quas dare debet Communitas Coloniae de ratione » collecte seu impositionis lancearum vadant loco harum » pecuniarum ad dictos Gubernatores introituum » (1).

(1) Archivio di Stato, *Comp. Leggi*, busta 318, filza II, p. 8.
(2) Id., *M. C. Spiritus*, c. 75.
(3) Id., *Proc. de supra*, Capit.

Ben più gravi bisogni impensierivano i Procuratori. Nel gennaio 1453, i Procuratori Michele Venier, Andrea Donà e Lodovico Loredan si presentavano ai Consiglieri, chiedendo si provvedesse all'edificio, però che *a parte versus scallas unde ascenditur ad curiam Petitionum illa facies muri cum una cuba et felzio minatur ruinam*. E subito si fa allontanare il pericolo con contrafforti, *sive spironi lapidei vel crosarie aut alie fortificationes* (2). Dopo due anni ricomparivano i pericoli nella chiesa, dal lato del palazzo ducale, e il Consiglio dei Pregadi, con deliberazione del 23 maggio 1454, obbligava il magistrato del Sale di dare ogni mese dugento ducati, *donec facta et completa erit reparatio et fortificatio ipsius Ecclesiae ab ista parte palatii et curiae*, *ita quod reducta sit in bona securitate et libertate a periculo ruinae*. Raccomandava poi ai Procuratori di contribuire alla detta opera, *id plus quod erit eis possibile de pecuniis dictae Procuratie, restringendo expensas dicte procuratie quanto plus poterunt* (3). Doveano esser ben gravi le spese, e i redditi insufficienti, se il Maggior Consiglio, nel gennaio 1472, sollecitava l' ambasciatore a Roma d'impetrare dal Pontefice la concessione di unire alla Procuratia *de supra* l' abazia dei santi Filippo e Giacomo, *cum omnibus iuribus*, *membris*, *redditibus et proventibus* (4). Sarebbe troppo lungo riferire qui tutti i decreti per accrescere le entrate e far fronte alle spese di questa Basilica, orgoglio dello Stato, *uno delli più belli et honorevoli tempij*, *che sia nel mondo*, *così per l' architettura*, *come per li adornamenti*, *così di dentro*, *come di fuori*. Solo, fra le domande di aiuti e fra i sottili provvedimenti per ottener denaro, s' incontra a volta a volta il nome di qualche illustre nella storia dell' arte, chiamato a rendere sempre più magnifico l'edificio dell' Evangelista. Così, il 29 ottobre 1524, si concedono trentasei ducati all' anno a Marco Rizzi, *qui laborat de Mosayco in Sacristia Sancti Marci*, e venti ducati a Francesco Zuccato *ad laborandum de Mosayco in dicta ecclesia*. E il 7 aprile 1529, in luogo del defunto Mastro Buono, si nomina proto della chiesa, con salario di ottanta ducati all'anno, Jacopo Sansovino. E il 1532, si danno 25 ducati di salario al mosaicista Valerio Zuccato, *de quo habuerunt bonam informationem*. E via via. Spesso a questi artefici si accresceva lo stipendio e con attenzione gelosa si cercava non fossero chiamati altrove. Valga il seguente esempio a mostrare, come il desiderio di sempre più abbellire il tempio d'oro parlasse qualche volta anche più alto della stessa giustizia, pur così severamente rispettata dalla republica. Un Plinio Dal Sol, nel mese di aprile 1524, *dete un cortelo nella gola* e ammazzò un Bartolo de Zan bergamasco. Fu bandito dai Signori di Notte e cercò rifugio in Mantova. Il Dal Sol era figlio d'un bravo vetraio di Murano, e pare fosse anch'esso abile operaio, giacchè il padre, in una supplica ai Capi del Consiglio dei Dieci, per ottenerne la grazia,

(1) Archivio di Stato, Senato, *Terra*, reg. 3, 42.
(2) Id., Collegio *Notatorio*, reg. 16, c. 177.
(3) Id., Senato, *Terra*, reg. 3, c. 114 t.
(4) Id., Senato, *Terra*, reg. 6, c. 155 t.

insinua accortamente il dubbio che il figliuolo, *per esser contrariamente sollicitado dall' Illustrissimo Duca de Mantova a levar fornaxe de cristalli in quel loco, et per haver diversi et gran partidi in Alemagna, non se meti per necessità dil viver a levar fornase in uno de dicti lochi, il che sarebbe la total ruina de questa bellissima arte, si ben sarebbe de grandissimo beneficio mio, perchè se lui havèsse del bene potria esser certo haverne anchor io.* E il Dal Sol, non volendo, per quanto valeva la sua vita, che il figliuolo fosse causa di un tanto male alla patria, supplicava i Capi di concedere un salvocondotto al suo Plinio, obbligandosi di tenir fornita la chiesa di san Marco per cinque anni continui, a tutte sue spese, *de tuti li musaichi che achaderano a dicta chiesia facendo colori novj et più belli del solito.* Non ci voleva di più pei Procuratori, i quali sollecitarono subito i Capi dei Dieci ad esaudire il supplicante (1). E la grazia fu accordata.

Altre volte non era obliata la severa giustizia, ma i Procuratori si lasciavano però vincere da grette piccinerie, per conservare *li dinari di rason della chiesa del glorioso san Marco.*

Jacopo Sansovino avea lasciato erede del suo gran nome e del suo piccolo patrimonio il figlio Francesco. Macchiato in gioventù di più taccherelle, ma d' ingegno pronto e vivace, Francesco, in mezzo ai molti libri dimenticati, publicò nella *Venetia città nobilissima et singolare*, una guida storica e artistica della città, consultata anche oggidì con non poco profitto. Ebbe la laurea di giurisprudenza in Bologna, ma di leggi, come egli stesso confessava, non volle mai saperne, quantunque egli si riveli invece dottor sottile, in due processi da lui mossi ai Procuratori di san Marco. Come erede del padre suo, Francesco pretendeva gli fossero pagate due opere, compiute da Jacopo per la Basilica. L' artefice era morto prima di averne cavato alcun compenso. In uno di questi processi si trattava della celebre valva di bronzo, che dal coro mena alla sacristia. Dopo una serie infinita di repliche e controrepliche, di perizie e di convenzioni, i Procuratori furono costretti a pagare al figlio di Jacopo 1350 ducati.

Nell' altro processo, Francesco non fu egualmente fortunato, ma i Procuratori, per vero dire, si mostrarono acerbi e sdegnosi oltre il dovere. Nè valse, contro la tenacia dei magistrati, che Francesco scendesse in campo armato di buone ragioni.

Il 15 ottobre 1573, messer Francesco Sansovino compariva alla Curia dei Procuratori, chiedendo d'essere compensato di certa mercede dovuta al padre suo, per una imagine della Vergine, con alcuni angioletti e putti di marmo. I Procuratori non vollero riconoscere nei giudici del Procurator la competenza per trattare tale quistione e risposero al Sansovino, accusandolo di voler appropriarsi i denari della chiesa di san Marco, come *nel fatto della porta della sagrestia*, e terminando così: « Più tosto che passar tanti di-
» sturbi . . . ci contentiamo che pagando voi alla Pro-
» curatia il marmo dal quondam vostro padre per pro-
» pria sua authorità messo in opera, che era di ra-
» son di detta chiesa, o assignando un' altro pezzo di
» marmo simile come era quello all' hora, et non altra-
» mente, di detta Imagine ne disponiate ad ogni vostra
» satisfatione et andate poi dissegnando di vostri miara
» di ducati con chi vi pare et piace. » I Procuratori erano nel loro diritto, ma qui è proprio il caso di ripetere: *summum jus summa injuria.* E la risposta dei Procuratori, se era un vivace e non ingiusto risentimento, per l' ingordigia del figlio, era però un oltraggio alla memoria dell'artefice, che avea lavorato indefesso, non mercanteggiando l' arte, ed era morto povero.

Ma Francesco Sansovino non si smarrisce e replica, accusando i Procuratori d'ingratitudine verso chi avea *conservata et salvata* la Basilica, *stata per 30 anni su pontili.* Egli nega poi assolutamente, che Jacopo avesse compiuta la statua senza averne avuta commissione, giacchè sarebbe stato follia pensare che un uomo *giudicioso havesse come scultore posto mano per suo capricio nella robba d' altri, et che sudasse 30 et più anni . . . . per esser poi ripreso di temerario . . . . et per perdere, come si dice, l' opera et l' olio.* E Francesco, inghebbiato di sottili argomentazioni, continua: « Et poi
» qual prudente giudice può credere che li Clarissimi
» procuratori di quel tempo ... havessero comportato
» che ne loro magazeni si lavorasse tanto tempo, et si
» mettessero in opera i marmi della chiesa, senza loro
» ordine e volontà? »

Francesco Sansovino, mandando a intimare queste conclusioni a messer Alvise Lion, dottore e avvocato dei *clarissimi* Signori Procuratori, avrà mormorato fra i denti:

« Forse
» Tu non pensavi ch'io loico fossi. »

Ma a nulla valsero le scaramucce, in cui Francesco appariva così destro schermitore. I Procuratori seccamente risposero: « la somma è che non vogliamo tale
» sua Immagine ne sapiamo che farsene; però pagato
» il marmo o datone simil altro pezzo ne disponga a
» modo suo, ne più mai si prendi gioco di travagliar
» noi et li ministri. »

Gli Avogadori di Comun e la Quarantia Civil vecchia diedero ragione ai Procuratori (1). Francesco Sansovino fu costretto a pigliarsi il gruppo della Madonna, e non trovando chi volesse aquistarlo, per le sognate *miara de ducati*, ne fece dono al Senato, che lo pose nell' oratorio del Doge, in Palazzo ducale.

Ma raramente le cure dell'utile parlavano più alto del sentimento del bello; chè anzi la vigilanza sollecita dei Procuratori cercava punire abusi, e con provvida sollecitudine volea mantenuta intatta al gran tempio quella bellezza artistica, pur troppo così negletta ai tempi nostri. È celebre il processo contro i mosaicisti Zuccato (2), che inspirò un romanzo a Giorgio Sand. Dopo aver compiuta, sul cartone di Tiziano, nell'atrio della Basilica, la grande figura di san Marco, i fratelli Francesco e Valerio Zuccato aveano incominciato a fare in mosaico le visioni dell'Apocalisse sopra la porta maggiore interna. Giungevano intanto all' orecchio di Melchiorre Michiel, procurator cassiere di san Marco, alcune accuse contro gli Zuccato, che, a quanto si diceva, commettevano, *in eorum laborerio et opera, plura inconvenientia.* Si aggiungeva poi che, mentre Francesco lavorava assiduamente, Valerio *parum vel nihil dabat operam in dicto mosaico*, perdendo in vece il tempo in certa sua bottega ai santi Filippo e Giacomo, occupandosi a fare disegni per *cuffie*, *vesture* e *frastagli.* Certo, in tali accuse c'entrava molto l'invidia degli emuli; ma

(1) Archivio di Stato, *Proc. de supra*, Decr. e Term., vol. II, c. 211 e t.

(1) Archivio di Stato, *Proc. de supra*, busta 77, proc. 181, filza 2, c. 45.
(2) Id., id., busta 78, proc. 182.

qualche cosa di vero ci doveva pur essere; e il Procuratore Michiel, ordinando, il 9 maggio 1563, a Lorenzo Contarini, notaio dell'uffizio degli Avogadori, di istruire il processo, non facea che compiere il suo dovere. Sospette doveano riuscire le deposizioni dei mosaicisti Bozza e Bianchini. Il Bozza affermò che certi campanili nelle storie dell'Apocalisse, e, sopra le figure degli Evangelisti, alcune nuvole, erano dipinte sul campo d'oro. Giovanni Antonio Bianchini confermò che, alla presenza del Sansovino e di altri testimonî, avendo lavato i campanili, era restato il mosaico d' oro. E dopo aver aggiunto che i fratelli Zuccato commettevano male le pietre dei mosaici, ipocritamente concludeva: *mi non porto odio a niun, se mò loro me volesse mal a mi, che non lo so, voria che i havesse quel ben, che voria aver mi.* Più vaghe, meno acremente ipocrite, sono le accuse di Vincenzo Bianchini. Interrogato Vincenzo se le pietre dei mosaici operati dai Zuccato fossero mal commesse, egli disse di non poter asserire ciò, per non averli veduti da vicino. Richiesto poi l'altro, Domenico Bianchini, detto il Rosso, se gli Zuccato lavorassero sui mosaici col pennello, rispose: *Mi no ve so dir per che i se sera dentro, et no ghe dò a mente per che no me dago con nissun et attendo a far i fatti miei.* Esplicite sono anche le deposizioni di altri testimonî, che non aveano alcuna ragione per danneggiar gli Zuccato. Il custode della Procuratia, Rocco da Ponte, che avea accompagnato sua eccellenza il Procuratore Michiel a esaminare i mosaici dei fratelli Zuccato, vide che Antonio Bianchini, con una spugna bagnata, *lavò via il color che era sta messo sopra un campaniel et una nuvola, che restò semplice la piera nuda.* Identiche dichiarazioni fanno un Benedetto fabbro, un custode della chiesa e un Francesco Tagliaferro, custode dell'orologio. Geronimo Vinci, che lavorava al pavimento della Basilica, non può ripetere se non ciò che ha inteso dire, giacchè non salì sui ponti a veder da vicino i mosaici, *sì per esser grasso, sì per che saveva che i non havea piaser che alcuno andasse.* Favorevole è invece la testimonianza dell' orafo Pietro Trevisan, che s' era accordato per sette anni come garzone di Francesco Zuccato, ma non potè rimanerne che tre, *per sua mogliera* (di Francesco) *per esser tanto fastidiosa.* Il Trevisan afferma aver veduto lavorare i fratelli Zuccato sempre di mosaico e non mai col pennello, ma aggiunge poi che spesso, dove operavano, *i tegniva serrado con chiave.* Quasi tutti i testimonî concordemente deposero che Valerio, in luogo di attendere ai mosaici, passava il tempo nella bottega ai santi Filippo e Giacomo a disegnare per suo conto. Dalle risultanze del processo dovea ravvalorarsi nell' animo del Procuratore Michiel il dubbio di qualche frode. Il Michiel pertanto, con prudente avviso, riunì, dinanzi all'opera degli Zuccato, Tiziano Vecellio, Andrea Schiavone, Jacopo Tintoretto, Paolo Veronese, Jacopo Sansovino, un Giacomo da Pistoia, pittore, e i mosaicisti Bianchini e Bozza. Nella deposizione del Tiziano, l'amicizia per gli Zuccato è in contrasto col timore di dire cose contrarie alla verità. « Io vi dico che quanto aspetta all' opera del musaico, » io non vedo da meglio, cioè intendendo delle opere » tutte della gesia, che sono sta lavorade per li tempi » passati e che sono descoverte. » Così il sovrano pittore. Ma quando gli si chiede se sopra taluno dei mosaici riconosca l' opera del pennello, è costretto a rispondere: « Me par, per quello che se vede, che » sopra li mosaichi sia sta depento, ciò è queli cam» panili primo e secondo. » E poi l'amicizia antica con gli Zuccato, uno dei quali, Francesco, era suo compare, *chè gli battezzò una putta che gli morse*, riprende il suo impero, e Tiziano osserva che a lui pare *i ghe fazza torto a questi homeni da ben.* Giacomo da Pistoia, pittore, è meno favorevole, e benchè egli trovi, per ciò che *porta l' opera del mosaico, le figure esser perfettamente fatte*, pure, dopo aver lavato detti mosaici, vide *cazer zoso alcune pitture fatte col penello, et alcune nuvole, che lavato via el color è restato sotto il mosaico d' oro.* Anche lo Schiavone, il Veronese e il Tintoretto riscontrarono alcune parti dipinte, ma tutti lodarono l'opera, che nulla avea perduto dalle pitture aggiunte. I Procuratori, per obbedire alla giustizia, dopo aver esaminato le opere degli Zuccato, andarono ad osservare anche le istorie della Cananea e del giovinetto risuscitato da Cristo, eseguite da Domenico Bianchini, sul cartone del Salviati, l' albero genealogico della Madonna, opera di Vincenzo Bianchini, e le nozze di Canaan, fatte dal Bozza sul cartone del Tintoretto. Furono approvate, benchè Tiziano riscontrasse nell' opera del Bozza un *frisazzo* (fregio) *non molto honorevole*, e il Tintoretto schiettamente disse che la figura di Cristo non era stata eseguita dal Bozza, *con quella perfettion, quanto alla forma et alle proportion, de quella del Zuccato.*

Da tutto ciò è chiaro che il Michiel non avea torto, se finiva per convincersi che i fratelli Zuccato *depenzeano le opere sue contro la raggion del arte, et che Valerio quasi niente se esercitava, et haveano ducati 120 all'anno di provvisione.* Nè sembra severa la proposta del Procuratore, il quale voleva fossero pagati gli Zuccato alle condizioni degli altri maestri di mosaico e dovessero rifare dove aveano *malamente lavorato.* Ma perchè la verità dovesse farsi più luminosa, si esaminarono altri testimonî: due musici della cappella di san Marco, e un prete Marco Moscatello, e tutti confermarono che la nuvola intorno alla figura di un Evangelista, un bel giorno, come per miracolo, era *svolà via.* Francesco e Valerio Zuccato negano recisamente di aver dipinto i campanili, e protestano che la pittura deve esser stata un mal tiro, giuocato ad essi dagli invidi Bianchini, i quali, al dire di Francesco e di Valerio, sono due pendagli da forca. Però tutto chiaro non dovea essere, giacchè quando s' incominciò a buccinare delle pitture sui mosaici, i fratelli Zuccato, in fretta e furia e in sul *tardi scuro*, andarono a lavare i mosaici nell' atrio della basilica, per cavare un mondo di polvere, come diceva Francesco. Ma non sembra troppo arrischiato il sospetto che, per togliere la prova della frode, insieme col *mondo di polvere*, si levassero anche quelle famose nuvole, che *svolarono via* come per miracolo. Inoltre qualche contraddizione si può notare nelle parole dei due fratelli. Francesco dice che i campanili non c'erano sui cartoni da lui stesso disegnati e visti dal Sansovino e dal Tiziano; invece Valerio, a sua discolpa, dice egli pure i campanili esser stati dipinti per malignità sul mosaico dagli emuli invidiosi, ma aggiunge che i disegni erano fatti *per man di missier Titian.* E il Tiziano, nel suo interrogatorio, confessava di non aver mai neppur visti tali cartoni. Forse, osserva lo Zanetti, se Francesco Zuccato disse d' averli fatti da sè, ciò fu per mostrare che era in arbitrio suo l'aggiungere o levare ad essi cartoni, e che i campanili si erano fatti col pennello per

vedere se tornavano bene o no, prima di ridurli in mosaico. E se Tiziano tacque d'averne fatta l'invenzione, fu per non impedire quella discolpa all'amico e compare.

Finalmente, il 30 agosto 1563, il Doge e i Procuratori di san Marco stabilirono che i fratelli Zuccato dovessero disfar tutto ciò, che era *sta ritrovado che non stava ben, e riffarlo di lavor conveniente a detta opera a tutte sue spese.* A Valerio poi fu sospeso il salario, fin che non avesse dato nuovi saggi del proprio sapere.

Ma, anche a quei tempi, certi provvedimenti, benchè presi da una delle più eminenti magistrature dello stato, restavano inefficaci, giacchè, a quanto assevera lo Zanetti, esaminato, nel secolo passato, il mosaico dell'Apocalisse, furono trovate molte cose dipinte, specialmente i campanili e le nuvole.

È importante per la storia di questa altissima magistratura, dare l'elenco dei Procuratori di san Marco *de supra*, tolto dal Meschinello, e compiuto fino alla caduta della republica. In questi nomi è, per così dire, in gran parte riassunta la storia della republica di Venezia.

Serie dei Procuratori dell'Opera di San Marco dal 1319 sino al 1797.

1319. *Pietro Grimani.*

1319. *Pietro Gradenigo.*

1320. *Maria Badoer da santa Giustina.*

1322. *Angelo Muazzo da san Moisè.*

1326. *Nicolò Contarini il* grande *q. Giovanni, q. il Sereniss. S. Cassiano.*

1331. *Andrea Dandolo detto il* contesin, *q. Fantino da san Luca.* Fu celebre giureconsulto, e il primo de' nobili insigniti della laurea in Padova. Fu Podestà di Trieste, ed ebbe in feudo da quel vescovo il castello e territorio di Sipar, con altre giurisdizioni verso Pirano e l'Istria. Provveditore in campo, andò contro Mastino della Scala. *Fu fatto Doge l'anno MCCCXLIII.*

1334. *Marco Loredano detto il* povero, *da san Canciano.* Fece rinnovare e arricchire di preziose gemme la Pala dell'altare maggiore di San Marco ed ebbe mano nella cappella di sant'Isidoro.

1339. *Bertucci Grimani da santa Sofia.* Il Manfredi lo pone fra i Procuratori di *citra.*

1342. *Francesco Querini detto* Fresco, *da santa Giustina.* Fu compagno a Marco Loredano nella rinnovazione della pala.

1346. *Turno Querini da sant'Angelo.*

1347. *Giacomo Soranzo da san Pantaleone.*

1350. *Giovanni Dolfin da' ss. Apostoli.* Acquistò la dignità per le sue benemerenze contro i Genovesi, essendosi trovato nel conflitto allo stretto di Costantinopoli. Il suo nome sta registrato nella Cappella di sant'Isidoro, e nell'anno MCCCLVI fu fatto Doge, mentre era Provveditore a Treviso, al tempo dell'assedio del re d'Ungheria.

1355. *Nicolò Lion il* grande, *da s. Stae.* Fu scoperta per opera sua la congiura di Marin Faliero. v. Inscrizione nella cappella di s. Isidoro.

1357. *Nicolò Giustinian da san Pantaleone, detto* dalle zogie.

1361. *Giovanni Grimani da santa Fosca.* Questo Procuratore, dal Manfredi e dal Sansovino è posto nell'anno 1336.

1363. *Marco Celsi,* padre del doge Lorenzo, che regnava.

1365. *Piero Trevisan da santa Maria Formosa.*

1369. *Alvise Foscarini dottore.*

1370. *Nicolò Falier da s. Apollinare.*

1374. *Piero Corner,* il grande, *da san Samuele.* Fu uno degli ambasciatori che, nell'anno 1367, passarono a Marsiglia, ed accompagnarono il pontefice Urbano V., che ritornava alla sede in Roma. Fu Provveditore d'armata contro i Carraresi, contro l'Arciduca d'Austria, e contro gli Ungheri. Fece prigione il generale Stefano Transilvano.

1374. *Michele Morosini, q. Marino.* Fu ambasciatore al Carrarese, alla repubblica di Genova e a Carlo d'Ungheria. Fu d'animo sì generoso verso la patria, che vedendola angustiata per le urgenze della guerra, offrì tutto il prezzo, ricavato da varie ricchissime merci, portate da Soria. *Fu fatto Doge l'anno MCCCLXXXI.*

1382. *Giovanni Gradenigo, q. s. Nicolò.*

1386. *Michele Steno,' q. Giovanni da santa Marina.* Andò col doge Contarini al riacquisto di Chioggia. *Fu fatto Doge l'anno MCCCC.*

1400. *Carlo Zeno, quond. Piero.* Dopo aver rinunciato la prebenda di un canonicato in Patrasso, e dopo varî lontani viaggi e maneggi nelle corti di alcuni principi, fu uno dei cittadini più illustri di Venezia. Sostenne più pretorie ed ambasciate. Fu generale di milizie terrestri e marittime, contro il patriarca d'Aquileja, il re d'Ungheria, il Carrarese, i Genovesi, e principalmente nella impresa di Chioggia. Nell'acquisto della città di Padova, nacquero accidenti tali, che fu privato, colla dignità Procuratoria, di tutti gli onori, e perciò pellegrinò in Gerusalemme. Tornato poi a Venezia fu, dopo morto, accompagnato dal Doge e dalla Signoria, lodato con orazione funebre da Leonardo Giustiniano, e fu posto il suo ritratto nella Sala del Maggior Consiglio.

1405. *Tommaso Mocenigo, detto* Tomasone, *q. Piero Procur.* Fu il primo Podestà di Padova, e Generale contro i Turchi. *Fu fatto Doge l'anno MCCCCXIII.*

1407. *Filippo Correr fratello del Pontefice Gregorio XII.*

1410. *Polo Zulian, fu Duca di Candia.* Rinunciò.

1410. *Marin Caravello.* Fu, nell'anno 1380, capitano di alcune barche dette ganzaruoli, contro il Carrarese. Fu ambasciatore al pontefice Gregorio XII. affine di persuaderlo, come fece, a rinunciare al Papato, per togliere i motivi delle inquietudini nella Chiesa. Fu anche ambasciatore al concilio di Costanza, e Provveditor dell'armata contro Sigismondo imperatore e il patriarca d'Aquileja, ricuperando Sacile, Belluno, Serravalle, Feltre, la Motta ed altri luoghi del Friuli. Fu Podestà di Padova. Il suo ritratto si vedeva nella sala del Maggior Consiglio, prima dell'incendio.

1413. *Leonardo Donà da santa Maria Formosa.* Fu conte di Zara.

1418. *Leonardo Mocenigo, q. Sereniss. Tommaso.* Fu uno dei quattro ambasciatori, mandati a prender il possesso di Zara, venduta alla repubblica dal re di Ungheria. Fu podestà di Padova.

1427. *Bartolomeo Donà detto* dalle riose, *q. Alvise* o, secondo altri, *q. Maffio.* Fu Consigliere. Il suo ritratto fu posto nel Maggior Consiglio.

1431. *Giacomo Trevisan, q. Stefano.* Fu Generale da mar, e ruppe e incendiò parte dell'armata di Gio. Spinola genovese, presso Gaeta.

1442. *Marco Molin, q. Polo.* Fu capitano dell'armata, posta nell'Adige, contro il duca di Milano.
L'anno MCCCCXXXXII, il 25 gennaro, fu posta parte dai Capi di Quaranta, e fu approvata dal Maggior Consiglio, di eleggere altri tre Procuratori, affinchè in avvenire fossero tre per Procuratia.

1442. *Alvise Loredan, q. Giovanni, fu Cap. Gen. da mar.*

1449. *Andrea Donà, q. Nicolò, fu Consig.*

1450. *Michele Venier, q. Marino, fu Consig.* L'anno MCCCCLIII fu preso che i Procuratori potessero andar sempre in Pregadi, senza esser più eletti.

1463. *Andrea Contarini, q. Antonio, fu Podestà di Padova.*

1464. *Domenico Diedo, q. Giovanni, fu Consig.*

1466. *Bernardo Bragadin, q. s. Andrea, fu Capitano a Padova.*

1466. *Nicolò Marcello, q. Giovanni, fu Podestà a Verona. Fu eletto Doge l'anno MCCCCLXXIII.*

1466. *Nicolò Tron, q. s. Luca, fu Cap. a Padova.* Ebbe il comando generalizio, nella Lega col re di Persia, contro i Turchi. *Fu creato Doge nel MCCCCLXXI.*
L'anno MCCCCLXVIII, fu posta parte nel Maggior Consiglio che per l'avvenire la scelta de' Procuratori si facesse con quattro elezioni, e fosse creato quello che avesse più voti degli altri tre.

1471. *Marco Zane, q. s. Andrea, fu Podestà a Padova.* In questo anno fu decretato, nel Maggior Consiglio, che i Procuratori nelle pubbliche adunanze precedessero i figli de' Dogi.

1471. *Antonio Venier, q. s. Marco, fu Capitano a Padova.*

1473. *Giovanni Gradenigo, q. s. Giovanni, fu Capitano a Padova.*

1473. *Andrea Lion, q. s. Nicolò, fu Podestà a Padova.*

1474. *Filippo Foscari, q. s. Francesco, fu Savio del Consiglio.*

1478. *Antonio Loredan* cav., *q. s. Giacomo Proc., fu Cap. Gen. da Mar.* Difese la città di Scutari, assediata dagli Ottomani, e liberò la piazza di Lenno.

1478. *Marco Barbarigo, q. s. Francesco, fu Cap. a Padova.* Fu fatto Doge nel MCCCCLXXXV.
L'anno 1479 fu deliberato, nel Consiglio de' X, che quando si faceva la Giunta di questo Consiglio, fossero ammessi anco i Procuratori. Questa deliberazione fu poi tolta nel 1581.

1481. *Vittorio Soranzo, q. s. Nicolò, fu Capit. Gen. da Mar.* Prese Setalia, città nella Panfilia. Conquistò la Caramanzia. Andò al soccorso della regina di Cipro Caterina Cornaro. Soggettò alla repubblica l'isola di Veglia, e fu ambasciatore a Firenze, e ai duchi di Milano. Il Manfredi lo pone nel 1480.

1482. *Piero Priuli, q. s. Lorenzo, fu Savio del Consig.*

1485. *Agostino Barbarigo, q. s. Francesco Procuratore, fu Capitano a Padova.* Fu eletto Doge l'anno MCCCCLXXXV, in luogo del Principe Marco suo fratello.

1486. *Giovanni Cappello, q. s. Giorgio, fu Savio del Consiglio.*

1489. *Antonio Veniero, q. s. Dolfin, fu Podestà a Padova.*

1492. *Nicolò Mocenigo, q. s. Leonardo, fu Cap. a Padova.* L'anno MCCCCLXXXXII fu deliberato, che, sotto giuramento, non si dovessero dai segretari, in qualsivoglia tempo, palesare i nomi degli elettori, e che i quattro, che fra tutti i nominati avessero più voti, fossero riballottati, restando nella dignità il più favorito.

1492. *Filippo Tron, q. il Serenissimo Nicolò, fu Podestà a Padova.*

1499. *Nicolò Trevisan, q. s. Giovanni, fu Cap. a Padova.*

1501. *Benedetto Pesaro, q. s. Piero, Capit. Gen. da Mar.* Fu valoroso e morì a Corfù. Portato il suo cadavere in Venezia, gli furono fatte pubbliche esequie, coll'intervento del Doge, della Signoria e di molti nobili.

1501. *Marin Veniero, q. s. Alvise Procur., fu Podestà a Padova.* Ebbe l'incarico di far innalzare la statua equestre di Bartolomeo Colleoni. Il Veniero, infermo, rinunciò al suo ufficio, ma fu decretato che dovesse ritenere le prerogative della sua dignità.

1501. *Paolo Barbo, q. s. Andrea, fu Podestà a Padova.*

1502. *M. Antonio Morosini* cav., *q. s. Roberto, fu Podestà a Padova.*

1509. *Andrea Gritti, q. s. Francesco, fu Provveditor in campo.*
Fu tra gli uomini più illustri di Venezia; al tempo della lega di Cambrai, conservò la città di Treviso, ricuperò Padova, Vicenza e Verona. Nella perdita della piazza di Brescia, fu fatto prigioniero, e condotto in Francia, dove potè persuadere quel Re a divenire amico e alleato della repubblica. *Fu creato Doge l'anno MDXXIII.*

1509. *Andrea Venier, q. s. Luca, fu Capit. a Padova.*

1510. *Antonio Grimani, q. s. Marin, fu Procurat. de Citra.*
Fu due volte capitano generale da mare. Nella prima acquistò Monopoli, Brindisi, Manfredonia, con altre piazze, a favore degli Aragonesi. Nella seconda, fu incolpato di aver evitato una buona occasione per incontrarsi con l'armata turchesca, e perciò richiamato, posto in ferri, privato degli onori, e relegato nell' isola di Ossero. Poi fu assolto, creato di nuovo Procuratore, e nell'anno MDXXI. fatto Doge.

1513. *Marco Bollani, q. s. Bernardo, fu Podestà a Padova.*
Nell'anno MDXVI, il 18 Maggio, fu presa parte di far Procuratori tre nobili, che facessero prestito di denaro al pubblico erario. Anche fu decretato, il mese susseguente, di farne altri tre nel medesimo modo, e ciò per gl'imbarazzi portati dalla guerra di Cambrai.

1516. *Alvise Pisani, q. s. Giovanni, fu Savio del Cons.*
Fece un prestito di duc. x. mila.

1516. *Lorenzo Loredano* del Serenis. duc. xiv. mila.

1522. *Giacomo Soranzo, q. s. Francesco,* duc. xii mila.
Nell'anno MDXXII, fu decretato di eleggere tre Procuratori, con lo sborso almeno di ducati dodici mila. Nel medesimo anno, se ne elessero altri col prestito di dieci e di otto mila ducati.

1522. *Alvise Pasqualigo, fu Capo del Consig. di X,* duc. xii mila.

1522. *Andrea Lion, q. s. Alvise, fu Podestà di Vicenza,* duc. x mila.

1522. *Francesco Priuli, q. s. Gian Francesco,* ducati x mila.

1522. *Giovanni da Leze, q. s. Michiel, fu dei Pregadi,* duc. viii mila.

1522. *Vettor Grimani, q. s. Girolamo,* ducati viii mila.

1523. *Antonio Cappello, q. s. Giambatt., fu dei Pregadi,* duc. viii mila.
L'anno MDXXIV, essendo scorso vario tempo, che non si facevano Procuratori per meriti, fu decretato di farne uno per Procuratia.

1524. *Leonardo Mocenigo, q. s. Giovanni, fu Savio del Consig.*
Al tempo della guerra di Cambrai, fu Provveditore di Terraferma, e ambasciatore a varie Corti.
Furono fatti altri decreti, negli anni MDXXVIII e XXIX, di eleggere Procuratori, col consueto modo di prestiti per i bisogni della guerra.

1534. *Daniele Renier, q. s. Costantino, fu Savio del Consiglio.* Il Manfredi lo pone nel 1532.

1534. *Pietro Lando, q. s. Giovanni, fu Capit. Gen. da mar.*
Fece tagliar la testa ad un suo figlio naturale, perchè aveva in pubblica strada baciato un'onesta donzella. In lega coi Francesi, andò con 42 galere all'impresa di Napoli, ed acquistò Polignano, Monopoli, con altre piazze di quel Regno. *Fu fatto Doge l'anno MDXXXVIII.*

1537. *Giovanni da Leze, q. s. Priamo, sborsò duc.* xiv *mila.*

1537. *Pietro Grimani, q. s. Francesco, fu Cap. a Vicenza,* duc. x mila.

1538. *Vincenzo Cappello, q. s. Nicolò, fu 5 volte Capit. Gen. da Mar.*

1541. *Alvise Gradenigo, q. s. Dom., fu Savio del Cons.*

1542. *Nicolò Bernardo, q. s. Piero, fu Savio del Cons.*

1548. *Tommaso Mocenigo, q. s. Leonardo, fu Capit. Gen. da mar.*
Uno dei tre primi Savî della Giunta allora instituiti.

1550. *Filippo Tron, q. s. Piero, fu Savio del Consig.*

1556. *Francesco Contarini, q. s. Zaccaria, fu Savio del Cons.*

1558. *Melchiorre Michiel* cav., *q. s. Tommaso, fu Savio del Cons.*
Provv. Gen. in Dalmazia, e Gen. da mar a Corfù.
Nell' anno MDLXIX, il 20 Settembre, si decretò nel Consiglio dei X. che durante le sedute del Maggior Consiglio dovessero tre Procuratori essere di guardia al Palazzo, stando nella Loggetta con operai dell'Arsenale. In questo medesimo anno, fervendo la guerra contro Selim, si crearono alcuni Procuratori, per lo sborso di una somma di denaro all'erario, in libero dono.

1570. *Federigo Contarini, q. s. Francesco,* ducati xx mila.

1570. *Francesco Priuli, q. s. Francesco,* ducati xx mila.

1572. *M. Antonio Barbaro, q. s. Francesco, fu Bailo in Costantinopoli.*
Avendo Selim mosso guerra alla repubblica, per il regno di Cipro, il Barbaro, trattenuto in prigione, non mancò mai di destramente avvisare il Senato di ciò che accadeva, e giovò in fine a stabilire la pace. Fu provveditore alla fabbrica del ponte di Rialto, e della fortezza di Palma.

1572. *Girolamo da Mula, q. s. Cristoforo,* ducati xvi mila.

1573. *Andrea da Leze, q. s. Giovanni* cav., ducati xx mila.

1573. *Andrea Dolfin, q. s. Giovanni,* ducati xx mila.

1575. *Giacomo Soranzo* cav. *q. s. Francesco, fu Provveditor Gener. da mar.*
Accusato di corrispondenza colla corte di Roma, fu privato della dignità Procuratoria, e confinato dal Consiglio dei X. a Capo d'Istria.

1580. *Giacomo Foscarini* cav., *q. s. Alvise, fu Gen. da mar.*
L'anno MDLXXX, fu presa parte in Senato di far un Procuratore, per ventidue mila ducati, da impiegarsi nella fabbrica delle Procuratie, ch'erano già cominciate, e fu eletto il nipote del doge Nicolò da Ponte della Procuratia de Ultra.

1584. *Francesco Corner, q. s. Fantino, fu Savio del Cons.*
Difese l'Isola di Corfù l'anno MDLXX.

1584. *Giacomo Emo, q. s. Giacomo, fu Consig.*

1594. *Giov. Paolo Contarini* cav., *q. s. Bastiano, fu Savio.*

1595. *Giovanni Mocenigo, q. s. Andrea, Provvedit. Gen. a Palma.*

1598. *Giovanni Dolfin* cav., *q. s. Filippo, fu Consig.*
Reduce dall'ambasciata di Roma, portò molte reliquie, che furono riposte nella Basilica. Dopo esser stato Procuratore, fu fatto vescovo di Vicenza, e, nell'anno MDCIII, cardinale.

1602. *Alvise Priuli, q. s. Giovanni, fu Provv. Gen. in Candia.*

1602. *Bernardo Contarini, q. s. Carlo, fu Cons.*

1603. *Almorò Grimani* cav., *q. s. Girolamo* cav. *e Proc., fu Cons.*

1604. *Benedetto Moro, q. s. Bartolomeo, fu Provv. Gen. in Candia.*

1609. *Giovanni Corner, q. s. M. Antonio, fu Savio del Cons.*
Nell' anno MDCXVII, essendo egli il cassiere della Chiesa, si fece la scoperta delle reliquie, descritte da Mons. Gio. Tiepolo. Fu eletto Doge nel MDCXXV.

1611. *Nicolò Sagredo, q. s. Bernardo Proc., fu Provv. Gen. in Candia.*

1612. *Antonio Lando, q. s. Girolamo, Commissario in Terraferma.*

1615. *Barbon Morosini, q. s. Vincenzo* cav. *e Proc., fu Provveditor Gener. nell'Istria.*

1618. *Antonio Barbaro, q. s. M. Antonio, fu Provv. Gen. nell'Istria.*

1620. *Simon Contarini* cav., *q. s. Giambattista, fu Orator a Roma.*

1624. *Antonio Grimani* cav., *q. s. Giovanni, fu Ambasc. a Roma.*

1621. *Girolamo Corner* cav., *q. s. Giorgio, fu Ambasc. a Roma.*

1628. *Giusto Antonio Belegno, q. s. Alvise, fu Provved. in Dalmazia ed Albania.*

1630. *Francesco Morosini, q. s. Piero, fu Provved. Gen. in Candia.*

1633. *Francesco Molin, q. s. Marin, fu Provv. Gen. in Candia.* Fu eletto Doge l'anno MDCXXXXV.

1634. *Giovanni Nani, q. s. Agostino, fu Provv. Gen. a Palma.*

1641. *Giovanni Pesaro* cav., *q. s. Vettor, fu Ambasc. a Roma.* Fu creato Doge l'anno MDLVIII.
Il VI Decembre MDCXXXXI, fu decretato nel Maggior Consiglio di far tre Procuratori, coll'offerta al pubblico erario di ducati venti mila; e ciò per la guerra mossa da Ibraim, nel regno di Candia.

1645. *Alvise Morosini, q. s. Giovanni, fu Podestà a Verona,* duc. xx mila. Più offerse duc. mille all'anno, fin tanto che durasse la guerra.

1645. *Giovanni Cappello, q. s. Andrea, fu Gen.*
Continuando la guerra in Candia fu decretato di eleggere altri tre Procuratori per ducati venti mila.

1645. *Nicolò Corner, q. s. Andrea, fu Podestà a Chioggia,* duc. xxii mila.

1647. *Giambattista Grimani, q. s. Antonio Cav. e Proc., fu Cap. Gen. da mar.*
Perì colla sua galea in un naufragio, nelle acque dell'Arcipelago. Accrescendosi sempre più i bisogni, per l'assedio di Candia, fu presa parte di eleggere varî procuratori, per più di ventimila ducati.

1647. *Alvise Pisani, q. s. Gianfrancesco, fu ai Dieci Savi,* ducati xx mila e cinquecento.

1649. *Giacomo Correr, q. s. Piero, fu Cap. a Verona,* duc. xx mila e cinquecento.

1649. *Leonardo Pesaro, q. s. Francesco,* duc. xx mila e cinquecento.

1649. *Giambattista Corner, q. s. Girolamo, fu Capit. a Bergamo,* ducati xx mila e cinquecento.

1649. *Silvestro Valier, q. s. Bertucci* cav., duc. xx mila e cinquecento. Fu eletto Doge l'anno MDCXCIV.

1650. *Daniele Bragadin, q. s. Antonio,* duc. xx mila e cinquecento.

1650. *Alvise Mocenigo I, q. s. Alvise, fu Provv. di Comun,* ducati xx mila e cinquecento.

1653. *Alvise Contarini* cav., *q. s. Nicolò, fu Ambasc. a Roma.* Fu fatto Doge l'anno MDCLXXVI.

1654. *Andrea Pisani, q. s. Vincenzo, fu Podestà a Padova.*
L'anno MDCLVI. fu preso di eleggere altri tre Procuratori, nel modo solito, aggiungendo che lo sborso dovesse essere di venticinque mila ducati. E proseguendo l'ostinatissima guerra, varî altri Procuratori furono creati per denaro, negli anni seguenti.

1656. *Giulio Giustinian q. s. Giovanni* cav., ducati xxv mila.

1657. *Alvise Mocenigo IV, q. s. Alvise III, fu Cap. a Vicenza,* ducati xxv mila.

1658. *Antonio Bernardo, q. s. Zaccaria, fu Prov. Gen. in Dalmazia.*

1660. *Alvise Duodo, q. s. Girolamo,* duc. xx mila e cinquecento.

1661. *Leonardo Dolfin, q. s. Alvise,* ducati xx mila e cinquecento.

1665. *Ottaviano Manin, q. s. Lodovico,* duc. xl mila.
Nell'anno MDCLVIII, il 18 agosto, fu preso di eleggere tre Procuratori, uno per Procuratia, a condizione che non potessero offrire meno di ducati cento mila, quarantamila dei quali fossero in libero dono, e gli altri sessanta mila investiti in Zecca.

1668. *Alessandro Contarini, q. s. Imperial, fu Prov. e Cap. a Rovigo,* duc. xxv mila.

1669. *Francesco Morosini, q. s. Pietro* cav. *Proc., Capit. Gen. da mar.* Fu eletto Doge l'anno MDCLXXXVIII.

1672. *Giorgio Morosini* cav., *q. s. Giovanni, fu Cap. Gen. da mar.*

1676. *Giovanni Sagredo* cav., *q. s. Agostino, fu Amb. straordinario in Inghilterra.*

1676. *Piero Donà, q. s. Bartolomeo, fu Gen. a Palma.*

1682. *Giovanni Pisani, q. s. Andrea Proc., fu Podestà a Padova.*

1682. *Marco Ruzzini, q. s. Domenico. fu Cap. a Brescia.*

1684. *Zaccaria Vallaresso, q. s. Piero Proc., fu Provv. Gen. a Palma.*
L'anno MDCLXXXIV, il 9 Decembre, fu preso in Maggior Consiglio di far tre Procuratori, collo sborso di ducati venticinque mila, per la guerra della Morea contro Amurat IV. Se ne fecero in seguito varî altri.

1684. *Francesco Corner, q. s. Nicolò* cav. *e Proc.,* duc. xxv mila.

1685. *Vettor Corner da s. Polo,* ducati xxv mila.
L'anno MDCLXXXIX, essendo assunto al pontificato il cardinale Pietro Ottoboni, col nome di Alessandro VIII., il Senato decretò, che oltre creare cavalieri Antonio e Pietro, nipoti del nuovo papa, il detto cav. Antonio fosse fatto anche Procuratore.

1689. *Antonio Ottobon* cav., *q. s. Agost.*

1690. *Sebastiano Foscarini* cav., *q. s. Alvise, fu Ambasc. straordinario in Francia.*
Continuando la guerra della Morea, fu stabilito di far tre Procuratori col consueto esborso, ancorchè non avessero l'età per andar a Consiglio, a condizione però, che non potessero andar al possesso della dignità, se non terminato l'anno diciottesimo.

1691. *Girolamo Mocenigo, q. s. Alvise,* duc. xxv mila.

1692. *Pietro Zen, q. s. Francesco,* ducati xxv mila.
1695. *Marin Zorzi II, q. s. Marin I,* duc. xxv mila.
1698. *Alvise Gritti, q. s. Francesco,* ducati xxv mila.
Il Senato, con parte del 31 Gennaio, deliberò di creare tre Procuratori, con lo sborso di ducati cento mila, cioè quaranta mila in libero dono, e sessanta mila da investirsi in Zecca, ovvero cinquanta mila in puro dono.
1698. *Gio. Battista Albrizzi di s. Alessandro,* ducati xxv mila e il resto giusta la parte.
L'anno MDCIC, il 22 Marzo, fu rinnovato il decreto di eleggere Procuratori, collo sborso di venticinque mila ducati.
1699. *Piero Bragadin, q. s. Domenico,* duc. xxv mila.
1700. *Lorenzo Soranzo, q. s. Andrea, fu Provv.* (sic) *in Costantinopoli.*
1700. *Pietro Venier* cav., *q. s. Francesco, fu Ambasc. in Spagna.*
1700. *Alvise Foscarini* cav., *q. s. Giambattista,* duc. xxv. mila.
1701. *Nicolò Corner, q. s. Francesco Proc., duc. XXV mila.*
1703. *Alvise Contarini, q. s. Piero,* ducati xxv mila.
1705. *Daniele Dolfin I, fu Provv. Gen. a Palma.*
1707. *Girolamo Giustinian, q. s. Ascanio,* duc. xxv mila.
1711. *Alvise Pisani, q. s. Gianfrancesco, fu Ambasc. in Francia.* Fu eletto Doge l'anno MDCCXXXV.
1715. *Piero Foscarini, q. s. Alvise,* ducati xxv mila.
1716. *Antonio Lando, q. s. Giovanni* cav., duc. xxv mila.
1716. *Andrea Corner, q. s. Girolamo* cav. *e Proc., duc. XXV mila.*
1716. *Piero Marcello, q. s. Giacomo,* duc. xxv mila.
1717. *M. Antonio Giustinian, q. s. Girolamo, fu Savio di Terraferma,* duc. xxv mila.
Fece il ristauro generale del Tesoro, l'anno 1732, e cominciò quello della Chiesa e Sagrestia.
1719. *Piero Grimani* cav., *q. s. Piero, fu Ambasc. a Vienna.* Fu creato Doge l'anno MDCCXXXXI.
1722. *Giovanni Priuli* cav., *q. s. M. Antonio, fu Ambasc. a Vienna.*
1734. *Daniele Bragadin* cav., *q. s. Leonardo, fu Consig.*
1741. *Marco Foscarini, q. s. Nicolò* cav. *e Procur., fu Ambasciatore a Roma.* Fu creato Doge l'anno MDCCLXIII.
1752. *Almorò III. Alvise Pisani* cav., *q. il Serenissimo Alvise, fu Provveditor a Crema.*
1755. *Franc. Morosini* cav., *q. s. Michiel* cav. Fu Amb. straord. a Londra.
1758. *Don Aurelio Rezzonico* cav., *q. Giovanni Battista fratello di Don Carlo Rezzonico, che fu poi Clemente XIII.*
1761. *Don Lodovico Rezzonico* cav., *q. Aurelio* cav.
1762. *Sebastiano Venier, q. Nicolò.*
1766. *Nicolò Erizzo* cav., *q. Nicolò I. fu Ambasciatore a Vienna, a Roma e in Francia.*
1779. *Alvise III. Mocenigo* cav., *q. Alvise III. fratello del Doge Alvise Mocenigo.*
1780. *Zorzi Pisani, q. Marco.*
Fu eletto l'8 marzo 1780. Il giorno dopo il suo ingresso solenne, accusato di congiurare contro lo Stato, fu arrestato e tratto nel castello di san Felice in Verona.
1793. *Antonio I. Cappello* K., *q. Antonio Manin.*

h) Leone. — Miniatura. — Sec. XV. — Capolettera. — Mus. Civico.

Regia Cappella nella Ducale Basilica di san Marco ove risiede il Serenissimo Doge nelle funzioni publiche.

Corno Ducale che si esponeva nelle feste solenni

(da un disegno dell'Archivio Gradenigo nel Museo Civico di Venezia).

IV.

IL SANTO UFFICIO.

IL SANTO UFFICIO.

L LUOGO NON INCORA pensieri o ricordi lugubri. La stanza, ove risiedeva il tribunale del Santo Ufficio, è posta a canto alla sacristia. Sulle pareti sono appesi molti ritratti di Primiceri, una pala in mosaico, rappresentante il beato Pietro Acotanto, e un dipinto ad olio di scuola tiepolesca, che figura una sacra Famiglia. Una scaletta angusta mette ad un ampio stanzone a vôlte basse, ove nei tempi andati ci saranno forse state le celle per gli inquisiti (1). Ora è trasformato in deposito di marmi e di colonne pei ristauri della Basilica. Insomma nulla che possa destare nell'animo la tristezza delle impressioni, che in qualcuno, ignaro di storia veneziana, potrebbero inspirare i due nomi: inquisizione e veneto governo.

Ormai la critica storica, questa grande nemica delle menzogne, ha distrutto quel cumulo di leggende e di favole, che i romanzieri stranieri inventarono sulla città misteriosa, dalle vie strette, dai canali oscuri e dai tenebrosi angiporti.

Anche nelle questioni religiose il popolo veneto, con retto giudizio, seppe tenersi lontano dalle inquietudini dell' ascetismo e dai furori de' scismi, seppe dividere i diritti della Chiesa da quelli dello Stato, incarnare il pensiero di un grande, il quale affermava che la vera religione cristiana deve camminare per la via del cielo e non può, per conseguenza, incontrarsi col governo politico, che cammina per la via del mondo.

Nelle lotte che il popolo veneto, prima di costituirsi una patria, ebbe a sostenere contro gli ostacoli della natura e degli uomini, l'animo dovè uscir vigoroso, intollerante d'ogni padronanza. Divisi dall'Italia dall'ampio specchio delle lagune, i veneti sentirono quanto costi e quanto debba amarsi la patria, nè ebbero tempo e volere di guardare, come tutti gli altri italiani, al Papato, che, fra tante grandezze perdute, era l'unica che rimaneva. Mentre l'Italia viveva ancora della decrepita vita romana, e la potenza sacerdotale con profondo accorgimento faceva suo il gran nome di Roma, fra le isole venete cresceva un popolo operoso nei commercî, valoroso nelle battaglie.

In lui le virtù e gli eccessi della giovinezza: torbido, fiero, di subite e veementi passioni, tanto che il Machiavelli, notando che di tutti i principi, eletti in Eraclea e a Malamocco, due soli poterono finire la vita in pace, amministrando la republica, osserva come Venezia, forse più d'ogni altro comune italiano dell'età di mezzo, abbia provato il furore delle fazioni.

E con tutto questo, e in mezzo a così indomita forza di espansione, fra i vigorosi ordinamenti civili e mili-

(1) Doveano esser luoghi per collocare al momento gl'inquisiti. Altre erano le carceri del Sant'Ufficio, se il cittadino Francesco Dalessi medico, nella sua relazione sulle carceri di Venezia, 14 giugno 1797, al Comitato di Sanità della Municipalità Provvisoria, diceva: «La fabbrica del carcere al ponte » della Paglia, non compresa quella del Santo Officio, è divisa in tre piani....».

tari, fra le armi e i commercî, non si spengono le pure ed alte aspirazioni.

Quindi, fin dai primi tempi, era un sorgere continuo di chiese e monasteri, tanto che col proceder degli anni, il governo si vide costretto a limitare, con provvide leggi, il numero dei conventi e dei templi, per la costruzione dei quali si prendevano e demolivano *domos, terras et possessiones*. Nè mai si raffreddò il sentimento religioso, solo tenuto in freno dai reggitori dello stato. I governi, destinati a vivere lungamente, non sono troppo mistici; sanno equilibrarsi fra i due eccessi, e avere la fede senza il misticismo. Fra le lagune, tornaconto e religione si unirono in strana colleganza, nè si ebbero gli splendori degli iniziati, nè le prodezze religiose e talvolta irriflessive delle crociate. E pure quella republica, che teneva in soggezione il suo clero, sapeva in molte occasioni alimentare nel popolo la fede religiosa con una cura, che proveniva forse da una fredda deliberazione della più alta autorità dello stato. Così leggi e instituti destinati a proteggere il cattolicesimo s'avvicendavano con altri, inspirati a un senso di pratica utilità, che alla prosperità dello stato sottometteva quelle che gli parevano intemperanze della podestà ecclesiastica. Certo, è un governo sollecito cultore della religione quello che instituisce il magistrato civile degli Esecutori contro la bestemmia, in difesa della religione e del costume, per punire l'irriverenza in chiesa, l'inosservanza dei precetti religiosi, la bestemmia, i matrimonî clandestini ecc. Ma, d'altra parte, quale miscela curiosa e, a primo aspetto, irriverente di uffizî e di giurisdizioni laiche ed ecclesiastiche, nel governo della republica! Per esempio, furono instituiti tre inquisitori *super patarenos et usurarios*, e il capitolare, che esiste (1), ne dichiara l'officio, *ad inquirendum et inveniendum patarenos, hereticos et suspectos de heresi, tam venetos quam forinsecos*. E non è strana la unificazione degli uffizî dei *sopra canali*, dei *patareni* ed *usurai*, decretata l'8 luglio 1270? *Quod* (dice il decreto) *de duobus offitiis, videlicet de illo usurarum et patarenorum et de canalibus, fiat unum* (2).

Ma chi guardi bene a dentro nello spirito di tutte queste instituzioni, sa che Venezia divenne potente, associando al culto del vangelo quello delle sue leggi civili, e impetrando da Dio la confermazione di una indipendenza, con tanti sacrifizî acquistata. Così, a canto alla chiesa di san Marco, s'alzava il palazzo ducale, quasi per significare che l'idea del cielo doveva inspirare le civili instituzioni, quasi per affermare, come nota il Sansovino «che la giustizia s'abbracci con la pace e con la religione».

Ma nelle faccende dello stato, Venezia non volle mai che il principio sacerdotale avesse alcuna azione. E la Chiesa stessa, comprendendo come non sarebbe stata utile la lotta, cercò un accordo col governo, il quale trovò sempre nella religione uno stromento efficacissimo a ben reggere e disciplinare il popolo. Anche quando la potenza della Chiesa era immensa, e i principi chinavano la fronte dinanzi all'autorità papale, lo spirito pratico dei veneti salvò, insieme con la libertà, la dignità; il ragionamento politico la vinse sul sillogismo ieratico.

Nella serie infinita di leggi, di memorie, di documenti, che riguardano la religione, gli ecclesiastici e i

(1) Archivio di Stato, Collez. Cod. n.° 133, c. 121, 122.
(2) Ibid., Maggior Consiglio, *Bifrons*, c. 40.

rapporti di Venezia con Roma, basta guardare al modo, con cui il Sant' Uffizio esercitò fra le lagune il suo ministero, per persuadersi che Venezia seppe, con profondo accorgimento, separare le ragioni della terra da quelle del cielo. Le leggi più importanti, che regolavano i rapporti fra la chiesa e lo stato, furono raccolte con diligenza e commentate con vasta erudizione da Bartolomeo Cecchetti (1). « Chi attentamente voglia investigare » osserva il Cecchetti « lo spirito delle leggi » della republica, giunge a conoscere che il legislatore » veneto non s' ingerì mai nelle questioni veramente » religiose. » E aggiunge: « Per comprendere poi agevolmente che il governo veneto non volle ingerirsi » mai nella religione, basterà ricordare che alcuna delle » instituzioni politico-religiose, non fu introdotta nel » suo Stato, per intima convinzione, e spontaneamente, » ma cedendo alle sollecitazioni della corte romana. »

Venezia, benchè prendesse sempre severi provvedimenti contro gli eretici, non volle, nei primi tempi, fosse instituito un tribunale dell' Inquisizione.

Ne troviamo, per la prima volta, parola nella *Promissione* del doge Marino Morosini (1248), che giurava, *ad honorem Dei et sacrosanctae matris ecclesiae et robur et defensionem fidei catholicae*, di eleggere alcuni *probi et discreti et catholici viri*, per la inquisizione degli eretici. Il doge anche prometteva di far abbruciare gli eretici — *omnes illos qui dati erunt pro hereticis comburi faciemus*. — Ma le tristi fiamme dei roghi non s' innalzarono forse mai a Venezia.

I deputati della republica, i *probi et discreti viri*, dovevano ricercare gli eretici; ai prelati spettava giudicarli, al governo eseguir le sentenze. Nel 1289, per ascoltare finalmente le vive intercessioni di Roma, fino allora vane, il doge Pietro Gradenigo stabilì regolarmente, coll'approvazione del Maggior Consiglio, il Santo Uffizio, e fece col papa Nicolò IV un concordato. Si ammetteva che lo stato avesse sotto la propria vigilanza e dipendenza il tribunale della Sacra Inquisizione, e tre incaricati del Doge, chiamati poi *Savî all' Eresia*, dovessero continuare la loro assistenza ai giudici religiosi. Tutto ciò che si fosse fatto dal tribunale, senza notizia o in assenza di quei tre commissarî, i quali non erano ufficiali, ma inspettori degli inquisitori, sarebbe stato nullo per legge.

Nel 1551, fra il pontefice Giulio III e la republica, si venne a un altro concordato, col quale furono meglio definiti e ordinati i rapporti fra lo stato e la chiesa (2).

Poi fra' Paolo Sarpi, con analisi sottilissima, ridusse insieme e ordinò in trentanove capitoli, e, con lucidezza mirabile di ragionamento, ma non senza qualche parzialità commentò quanto era stato in parecchie occasioni determinato dalla republica, per regolare le attribuzioni e la potenza del tribunale dell' Inquisizione (3).

Si confermava che tre senatori, inquisitori contro l'eresia, dovessero assistere ai processi, alle deliberazioni dell' inquisizione, non pure contro persone secolari, ma anche contro ecclesiastici, senza però aver mano nel

(1) *La Repubblica di Venezia e la corte di Roma nei rapporti della religione*. II vol. Venezia, 1874.

(2) L' Archivio del Santo Ufficio di Venezia, che non è integro, è composto di 150 buste, e abbraccia il periodo dal 1541 al 1794; i processati in 254 anni furono 3620; nel secolo XVI, 1565; nel XVII, 1494; nel XVIII, 561. I processi sommano a 2910, scritti su 44327 fogli. — I più famosi sono quelli di Giordano Bruno, di Pietro Paolo Vergerio, di Marc' Antonio de Dominis, che furono oggetto di speciali illustrazioni del Berti, del Cantù e del prof. Ljubic. CECCHETTI, *op. cit.* I, 15.

(3) *Discorso della or. forma leg. ed uso dell' Uff. dell' Inq. nella città e dom. di Venezia, del Padre Paolo, dell' ordine dei Servi.*

dettar la sentenza, fatta dai giudici ecclesiastici. Era obbligo però dei senatori, nei giudizî sulla estirpazione delle eresie, di far eseguire prontamente la determinazione presa, anzi di sollecitare le spedizioni delle cause, qualora i giudici ecclesiastici andassero a rilento, tanto premeva a Venezia non esser conturbata da scismi religiosi, i quali avrebbero potuto togliere la quiete al popolo.

Ma, in pari tempo, se l' azione degli ecclesiastici avesse in qualche modo usurpata l' autorità laica, doveano i deputati della republica cercare di ricondurre i giudici ai principî d' equità, o altrimenti far interrompere l'avanzamento d'ogni atto, e chiedere dilucidazione al senato. Il giuramento di fedeltà e di segretezza degli assistenti laici, non si dava al Sant' Uffizio, ma al Doge. Nè si potea fare alcun atto giudiziale, come denunzie, esami di testimoni, decreti di citazione o di cattura, costituzione di rei, esami, difese, torture, assoluzioni o condanne, abiure e ritrattazioni, senza che vi assistessero i rappresentanti del governo, o i loro curiali.

Il pontefice, nel 1560, avea richiesto che almeno i processi informativi, per mandarli fuor dello stato, fossero fatti senza l' assistenza laica. La republica rispose con un rifiuto. All' Inquisizione spettava giudicare:

I. quelli che conoscevano eretici o sospetti di eresia, e non li denunciavano;

II. quelli che facevano conventicole per trattare di religione;

III. quelli che non essendo *ordinati* celebravano messa od ascoltavano confessioni;

IV. quelli che proferivano bestemmie ereticali;

V. quelli che professavano palesemente eresia;

VI. quelli che impedivano l' ufficio dell' Inquisizione, ne offendevano i ministri, i denunzianti, o testimoni, per opere spettanti all' Ufficio;

VII. quelli che tenevano, stampavano, o facevano stampare libri eretici;

VIII. quelli che esercitavano la negromanzia;

IX. i sollecitatori nella confessione (1).

Se sorgeva dubbio che nel caso sottoposto a processo non si contenesse eresia, l' imputato dovea essere giudicato dal foro ordinario.

È curioso osservare come in quei tempi non potessero esser giudicati dal Sant' Uffizio i casi di stregoneria, di malia, di bestemmie, se non vi fosse indizio o sospetto di eresia. E al foro secolare spettava anche il giudizio sulla bigamia, e sui giudei, e sugli altri infedeli, per imputazione di delitti commessi con parole, ovvero con fatti. Le bolle pontificie, gli ordini tutti della Congregazione di Roma, e specialmente i divieti di libri, dovevano essere conosciuti dal principe, prima di essere pubblicati.

La procedura del Sant' Ufficio era assai semplice. Si chiedevano schiarimenti al denunciante, si citavano poi i testimoni e, se l'accusa risultava sussistente, l'accusato si sottoponeva ad esame. Le pene erano la tortura, *penitenze*, la galera, il carcere, il bando e l' estremo supplizio (2).

Nel novembre 1746, il Residente Sardo in Venezia mandava al Senato di Torino un memoriale sullo stile usato dal governo veneto, circa l' intervento del deputato della republica negli atti della Sacra Inquisizione (3).

(1) CECCHETTI, *op. cit.*, I, p. 20.

(2) Id., I, p. 36.

(3) *Archivio Veneto*, Serie II, T. XXXII, P. II.

Oltre al ripetere ciò che avea raccolto Fra' Paolo, mostrava, con la figura riprodotta qui sotto, il modo nel quale sedevano i giudici e gli assistenti del tribunale, e come erano ricevuti nell' entrare.

Ma pare che queste notizie non bastassero, perchè, l' 11 luglio 1748, pervenivano al marchese Carretto di Gorzegno, per la Corte di Torino, altre informazioni del residente sardo circa l'Inquisizione in Venezia. Si ripeteva che gli assistenti dovevano intervenire a tutti gli atti, incominciando dalle denunzie sino alla definitiva sentenza, e che non si dovea ricorrere alla Congregazione di Roma, nè in caso di discrepanza di voti fra i congiudici, nè in caso di appellazione.

A A A. Tre senatori assistenti. *B*. il Nunzio. *C*. Il Patriarca. *E*. L'Auditore del Nunzio. *F*. Il Vicario del Patriarca. *G*. Il Commissario dell'inquisizione. *H*. Il fiscale. *P*. Porta per la quale entrano il Patriarca, il Nunzio ed i tre assistenti. *O*. Porta per la quale entrano l'inquisitore, l'auditore del Nunzio, il vicario del Patriarca ed il Fiscale.

Quando il Consiglio dei Dieci condannava qualche reo sacrilego a morte (ciò che, come nota il residente sardo, non avveniva quasi mai), lo mandava al Sant'Uffizio, per farlo assolvere dalla scomunica, ma poi lo faceva ricondurre alle carceri dello stato, e la giustizia secolare lo accompagnava al patibolo.

Le carceri dell' Inquisizione appartenevano allo stato, e il capitano del Sant' Uffizio era eletto e pagato dalla cassa del Consiglio dei Dieci. I patrizî, anche in materia di religione, erano giudicati dai Dieci. L' Inquisitore, il Commissario, il Fiscale e il cancelliere del Sant' Ufficio doveano essere sudditi della republica.

Sulla necessità di avere un inquisitore suddito di Venezia, il Sarpi dava il consulto, che qui, a pag. 44, si pubblica per la prima volta, e che prova, se pur vi fosse bisogno, come, nel celebre Servita, il rispetto all' autorità dello stato non apparisse disgiunto dal culto della fede (1).

Con tali ordinamenti, il governo provava palesemente di non volere sopra di sè padroni, pur non mostrandosi mai irriverente verso l'autorità spirituale di Roma, e molto meno desideroso di religiose riforme. Ma quanto i patrizî erano gelosi della incolumità dello stato, altrettanto rispettosi si mostravano della libertà di coscienza.

Al papa non potea piacere la tolleranza veneta, e nel 1550, a Matteo Dandolo, ambasciatore della republica, lagnandosi perchè ai processi contro gli eretici assistevano dottori laici, diceva: — « *Deus non irridetur neque decipitur;* se quei » signori ci vogliono essere coadiutori a queste bone opere et » di bracio seculare et d' ogni altra opera, che convenga al seculare, sieno benedetti; il Signor » Dio gli ne dari la retribuzione. » Ma se vogliono attaccarsi a quel » che non è cargo suo, et intaccare l' uffizio dell' ecclesiastico, » et esse cumiudices, non è dubbio alcuno che sono escomunicati. »

Il Consiglio dei Dieci faceva qualche apparente concessione, ma in effetto non tralasciava di tenere gli ecclesiastici nei limiti dell' esercizio spirituale; e quindi continuavano le controversie con Roma, che s'aggiravano sempre su questi punti:

1. L' intervento di rappresentanti la podestà laica e di persone estranee, pel voto scientifico;
2. Il richiamare persone e processi a Roma;
3. Accuse vaghe alla republica di favorire gli eretici (1).

Così, nel 1616, il Papa osservava al veneto ambasciatore non essere decente concedere la laurea dottorale ai protestanti, in una città cattolica, come Padova. Questo rifiuto per causa della differenza di religione avrebbe chiuso le porte dell' Università ai giovani, che da oltremonte accorrevano allo Studio di Padova. Il Sarpi dava allora al Doge questi consigli:

« Chi apertamente dicesse di voler dottorar gli he» retici, overo ne admettesse alcuno che apertamente et » con scandolo professasse di esser tale, si potrebbe » dire, che mancasse di perseguitar l' heresia; ma es» sendo mente della Ser.^{ma} Rep.^{ca} che heretici et per tali » conosciuti non siano admessi al dottorato, et doven-

(1) Questo e molti altri consulti del Sarpi furono, pei suoi studi, esaminati e fatti copiare dal Cecchetti. Il consulto del 2 novembre 1622, è inedito, non avendone egli riportato se non qualche brano nella sua opera; ed è inserto nella ducale del Senato, 21 gennaio 1623, all' ambasciatore a Roma, al quale ne fu comunicata copia, nella vertenza fra la repubblica e la Curia Romana, per l' inquisitore che Venezia voleva ed ottenne fosse suo suddito. All' ambasciatore scriveva il Senato che quella consulta gli servirebbe di lume per tutte le occasioni, che potessero succedere, « et per valersene anco quando richiedesse il bisogno; tralasciando noi di prescrivervi la maniera dell' usarla; mentre in essa rimane sufficientemente espresso ciò convenga di esprimere, et quello si debba tacere per servitio delle cose nostre » (Senato, *Deliberazioni Roma*, filza 44).

Furono varie le lettere del Senato all'ambasciatore a Roma, circa questo affare dell' inquisitore suddito. Eccone, per esempio, in sunto alcune:

1622. 1 ottobre. Il Senato dice di aver più volte chiesto, ma non potuto ottenere che gli Inquisitori in tutto lo stato fossero sudditi « ed è troppo gran cosa il denegarlo in questa città, dove pur vi sono huomeni per bontà e per dottrina insigni ». (Senato, *Delib. Roma*, reg. 21, c. 18).
— 15 detto. Approva gli uffizî fatti; ripete esservi a Venezia sudditi capaci di quel carico « et noi professiamo tanta religione et pietà, che non solo lo coadiuvaremo in tutte le occorenze, ma lo protegeremo con ogni maniera possibile, conforme all' antico naturale et proprio nostro instituto ». (id., c. 187).
— 22 ottobre. Loda l' ambasciatore, il quale prudentemente avea dichiarato che l'inquisitore nominato « non sarebbe stato admesso ». (id., c. 187 t.).
— 26 nov. Comunica all'ambasciatore che essendo stato nominato al Santo Uffizio un commissario, non solo non suddito della Repubblica, ma « tenuto per diffidente » di essa, il quale aveva anche publicato patenti sottoscritte come inquisitore, si deliberò « con grave ammonitione fargli sapere la rissoluta volontà nostra che non debba punto ingerirsi nella carica, altrimenti si capitarà contro di lui a quella rissolutione che sarà conveniente ». E nello stesso decreto si delibera che « fatto chiamare nel Collegio il Padre Commissario, destinato Inquisitore in questa città, gli sia da Sua Serenità, secondo il solito della sua molta prudenza, fatta una grave ammonitione et correttione; perchè sapendo egli non volersi admetterlo al carico, et contravenendo al contenuto della sua instruttione, che l' obbliga di presentarsi al Prencipe, prima di operare alcuna cosa; si sia fatto lecito divulgare patenti sottoscritte da lui con titolo di Inquisitore; et che però era rissoluta volontà del Senato, che egli debba intieramente astenersi de ingerirsi in conto alcuno nella detta carica di inquisitore; altrimenti il medesimo Senato capitarà a quella rissolutione contro di lui, che sarà conveniente in riguardo alla soa inobedienza et temerità ». (Questa deliberazione fu presa con voti 126 pel sì; uno negativo; 13 non sinceri. Senato, *Delib. Roma*, c. 202 t. a 203).

1622. 13 dicembre. All' ambasciatore a Roma. Ancora sulla ragionevole esigenza di aver per Inquisitore persona suddita. (id., c. 204).
— 31 d.° Al sudd. Essendo morto il padre Commissario, destinato inquisitore a Venezia, si torna alla prima domanda di avere un Inquisitore suddito. (id., c. 209).

1623. 21 gennaio. Allo stesso, lodandolo di aver finalmente ottenuto che fosse destinato a Venezia un inquisitore suddito « come era di dovere ». (id., c. 214).

(1) Cecchetti, *op. cit.* I, p. 20.

» dosi per carità christiana haver per cattolico ognuno » di chi non consti il contrario, non può nascer minimo » pregiudicio alla religione, quando ben occoresse al- » cun non conosciuto per tale fosse dottorato. Il dot- » torar in filosophia et medicina è un testificare che » il scolare è buon filosofo et medico, et che si può ad- » mettere all' esercitio di quell' arte, et dicendo che un » heretico sia un buon medico, non si pregiudica alla » fede cattolica; ben pregiudicherebbe chi dicesse che » egli fosse un buon teologo. Tutto il mondo dice, che » Hipocrate et Galeno, infedeli, sono Ecc.mi medici, et » che fra cattolici non vi è un par loro, con tutto ciò la » nostra fede da questo non riceve ingiuria ».

E nel 1621, si vieta all' Inquisitore di stampare un editto, nel quale si diceva esservi a Venezia eretici tollerati. — Il governo, pur rispettando la libertà di coscienza, non voleva si facesse professione d'eresia. « Im- » perocchè » (è sempre Fra' Paolo che parla) « se ben per » gli ordini di questo Serenissimo dominio non si ri- » cerca nella conscientia di quei che sono nati in paesi » liberi di religioni, se siano cattolici o no, però non si » può dire che siano tollerati heretici, che questo vor- » rebbe dire che fossero conosciuti et professati per tali, » et che come tali per legge potessero stare in questa » Città. — Il metter in stampa una cosa tale che sia » mandata in Spagna et altrove, et pubblicato etiandio » alla gente minuta, che in Venetia siano heretici tolle- » rati et, peggio ancora, quel che nell'editto segue, cioè » che in Venetia vi siano persone che de cattolici se siano » fatti heretici, et tutte queste infamie siano comprobate » col testimonio de un tal Ufficio della medesima città; » non può partorir se non scandali et mala esistima- » tione di questo governo; sarebbe temerità di giuditio » l'affermare che tal forma sia da alcuno stata propo- » sta con cattivo fine, ma non sarebbe minor temerità » di giuditio affermare che il fine di tutti fosse buono. » Non è senza ragione il dubitare che se questo editto » fosse stampato, sarebbono mandate immediate fuori » del dominio molte copie, le quali appresso li buoni » cattolici metterebbono la città in mal concetto ».

Ma le accuse di eresia alla repubblica non ebbero mai alcun fondamento. Cercare l' armonia tra la fede religiosa e la ragione di stato, fu sempre l' intento del veneto governo.

Consulto di fra' Paolo Sarpi riguardo alla sudditanza del padre Inquisitore (2 novembre 1622).

Serenissimo Prencipe

Per occasione del negotio che si tratta in Roma, di haver un frate Inquisitore all' heresia, suddito et confidente, è piaciuto a Vostra Serenità commandarmi ch' io gli rappresenti quello che le leggi dispongono in tal materia, et quale sia la strada per ottenire cosi giusta instanza.

Essequendo il commandamento di Vostra Serenità, dirò prima quali fossero le ragioni antiche della Serenissima Repubblica nell' Ufficio dell' Inquisitione, et per quai gradi il pubblico sia andato perdendole, et per quali anco quell' Ufficio sia redotto nelli termini che al presente si trova. A questo aggiongerò li pericoli che porta seco l'haver un inquisitor poco ben affetto; et qual io stimi esser il modo, come ottener un confidente.

Quanto al primo ponto, se ben intorno il 1200, queste parti occidentali, ma l'Italia più di tutte, erano molto infette di heresie per li molti scandali ricevuti dal popolo per le guerre che molti Papi per 100 anni continuati havevano eccittato contra li Imperatori, et per li scandali che il Clero dava, eccittando seditioni et usando altri mali termini, come nelle guerre fatiose occorre; la Sereniss.ma Repub.a non di meno, come quella che non era mescolata in queste guerre, e che si teniva separata dalle cose d'Italia; attendendo ad acquisti de stati in Levante, restò essente da questa peste, sin tanto che essendo in grandissime turbationi tutta l' Italia per le fattioni de' Ghelfi et Ghibellini, cioè Papali et Imperiali, che erano in tutte le città, et causavano notabili persecuzioni civili, et di religione, gran parte delli perseguitati si ritirorono a vivere in questa Città et contrade. Di questi scoprendosi esserne alcun infetto di heresia, fu creato un Magistrato di tre Giudici, che si chiamavano sopra i Patarini, che così erano nominati all' hora li heretici intorno al 1220, quando quel Magistrato fu creato. La cura di questo magistrato era inquirir et scoprir li heretici, et quando vi era dubbio se la opinione contenisse heresia, si pigliava il parer et conseglio del Patriarca di Grado, del Vescovo di Castello, et degli altri Vescovi del Dogado, et finito il processo la causa era portata al Duce et Conseglieri, che facevano la sententia per la maggior parte di loro, et se stimavano il reo degno di morte, era abbruggiato. Nè in questo officio de' Patarini, nè meno in la sententia interveniva alcuna persona Ecclesiastica, ma solo in consultare se l'opinione era eresia, o no, et così si caminò sino al 1288, et se ne vedono documenti autentici nelli libri publici di quei tempi; et se ben in molte parti d'Italia vi erano frati Inquisitori, non però mai potero haver ingresso in questa Città, et nelle altre del Dogado, et dello stato da mare, perchè gli essempii che si vedevano nelle altre Città di seditioni eccittate da quei Padri, et estorsioni usate nei giudicij, era aborrito quel modo da questa Nobiltà. Ma l'anno 1288 fu creato Pontefice Nicolò 4. frate di S. Francesco, il quale per favorire la religione sua, et introdure la Inquisitione de' fratti in questo stato, eccitò tanti moti, che la Serenissima Repub.ca venne in parere di metterci fine con qualche accordi; mandò perciò doi Ambasciatori a Rieti, dove il Papa era, con quali accordò col Pontefice in una maniera che veniva ovviato alle estorsioni. L'accordo fu approvato nel maggior Conseglio sotto li 4 agosto 1289, in questa forma, cioè che il frate Inquisitore havesse giurisdittione in Venetia sopra le heresie, et che tutte le spese, che si facessero in quell' Ufficio, fossero fatte con danari publici, et le utilità et emolumenti che si cavassero, tutti parimente andassero in publico, che così veniva ovviato alle estorsioni et aggravij, et questo accordo fu confermato per bolla di quel Papa sotto il 28 del medesmo mese, qual Bolla è anco in essere. Non fu però all'hora creato un Inquisitor proprio di Venetia, che habitasse in questa Città, ma la medesima persona era Inquisitore della Marca Trivisana, del Friuli et di Venetia, et andava caminando, fermandosi secondo

che era consegliato dalle occasioni: li fu assegnato per sua provisione 12 ducati d' oro al mese, che adesso non sarebbono meno di 36 ducati, nè però questa provisione et le spese dell' Ufficio erano di gravezza publica, perchè anco li emolumenti erano molti, usandosi all'hora le confiscationi et le penitentie pecuniarie. Per questo non fu levato il Magistrato secolare a i Patarini, del quale di sopra si è parlato, ma li restò la medesima auttorità, et quella del fratte Inquisitore era una cumulativa, in maniera che il Magistrato secolare faceva il suo ufficio ordinario, ma il fratte poteva venir anco lui a Venetia quando li piaceva, et assumer quei giudicij che non fossero prevenuti dal magistrato secolare. Il fratte Inquisitore, che essercitava quel carico nel Friuli, Marca et altri luochi del 1301, pensò d' impatronirsi anco dell'ufficio secolare in Venetia, et però fece un commandamento sotto pene et censure a i tre Giudici che erano un Tomà Viaro, Alvise Zorzi et Lorenzo Sagredo, che non dovessero ricconoscer altri che lui per superiore in quell' Ufficio, et ne scrisse anco al Duce, concludendo che quando fosse andato a Venetia, haverebbe fatto che esso Duce, il Commune et essi Giudici sarebbero stati contenti. Non essendo ubidito venne a Venetia qualche mese dopo et fece un monitorio sotto pena di scomunica al Duce Pietro Gradenigo, che dovesse giurar di osservare tutte le constitutioni Papali in materia di heresia, che era un' assumer a sè tutti li negotij. Dal Duce gli fu risposto parimente in scritto, che le Constitutioni Papali in certi casi non sono consonanti alle sue leggi che nella sua promissione ha giurato conforme a quello che fu concordato con Papa Nicolò 4. et però non era tenuto far altro; il fratte, vedendo non poter spontare, sospese il suo monitorio, et la cosa andò in silentio. Continuò il modo suddetto che vi era l' Ufficio secolare dell' Inquisitione et quello del fratte comulativo per quei tempi, quanto si ritrovava a Venetia, il qual però era amministrato a spese publiche et ad utilità publica, come s' è detto, et di ciò se ne vede chiari documenti nelle scritture publiche sino al 1355.

Ma dopo questo tempo essendo successi altri accidenti di guerre in Italia che non erano più come le precedenti per causa di religione, et essendo transferita la Corte Romana de là dai monti per tutta Italia, pian piano andarono cessando le heresie et altri interressi onde anco si diminuivano le facende et emolumenti dell' Ufficio, et si diminuì anco la provisione et salario dell' Inquisitore, et finalmente cessati in tutto i motivi di heresia, l' Ufficio dell' Inquisitione restò più tosto in nome che in effetti, et il Magistrato de i Patarini in Venetia restò solamente con la giurisdittione sopra le Usure, et al fratte Inquisitore per decreto dell'Eccellentissimo Senato del 1423, fu levata in tutto et per tutto la provisione, come spesa superflua, che così appunto dice la parte del Senato.

Li Inquisitori in questi tempi dell' assentia della Corte, et anco per 100 et più anni seguenti, restarono più tosto in nome che in fatti, et non erano creati dalla Corte Romana, ma dal Generale della Religione, et serviva il nome più tosto per titolo che per carico. Ma dappoi che furono eccittati li motivi da Martin Luthero del 1517. qualche semenza delle sue opinioni passò in Italia, onde tornarono gli Ufficij dell' Inquisitione ad haver negotio, et essercitar giudicij. In questo Serenissimo Dominio procedevano all' hora li Inquisitori con molto rispetto, perchè anco li Pontefici Romani, Clemente 7. et Paulo 3. così volevano: non facevano essi Inquisitori cosa senza dar conto alli rappresentanti publici, et molte volte recever anco licenza; ma non vi era però assistentia ne ordinaria, ne giudiciale. Ma sicome tutte le cose declinano all' abuso, occorreva ben spesso qualche estorsione et finalmente in Valcamonica ne successe una così importante, che l' Eccelso Consiglio dei Dieci ordinò che li Rettori fossero assistenti a quell' Ufficio. Papa Giulio 3. che era all' hora se ne gravò, et mandò per questo Noncio espresso a Venetia Achille Vescovo d' i Grassi, col quale fu fatto un concordato l' anno del 1551., che il Magistrato secolare havesse l'assistentia al Tribunale dell' Inquisitione. Nei tempi seguenti a questo concordato è stato proceduto diversamente in diversi luochi, perchè in alcuni non si usava l' assistentia quando il reo era ecclesiastico, in altri li Rettori si contentavano che li fosse chiesto licentia nel principio della causa, et nel resto lasciavano il tutto all' Inquisitore. Alcuni anco delli Inquisitori volevano che dal Rettore gli fosse prestato giuramento di fedeltà et secretezza, sin tanto che l' Eccmo Senato l'anno 1613. havendo ordinato un capitolare da servarsi uniformemente in tutti i luochi, ha corretto gli abusi nasciuti, et proveduto al diluvio d' altri che si prevedevano imminenti.

Da questa narratione consta chiaramente che l' Ufficio dell' Inquisitione in questa Città prima è stato secolare et instituito dalla Serenissima Repubblica, et pian piano li Ecclesiastici si sono introdotti et l' hanno assonto tutto a loro, si che la sola assistentia resta: et di tutto questo non possono allegar altro che la consuetudine la quale da loro è stata introdotta con arte, et dai secolari è stata tolerata per non haver quella cognitione del negotio, che bisognava, ma perchè è una regola di legge qual dice: « Error imperitorum non facit ius neque consuetudinem » cioè sopra l' errore di quelli che non hanno cognitione del negotio, non si può fondare nè legge nè consuetudine; ne segue che non sia tanto pregiudicato alle ragioni publiche che non vi resti facoltà di poter riassumerle nelle opportunità. Et per tanto secondo al mio riverente parere ne nasce una conclusione che tutto quello che da Vostra Serenità sarà ottenuto in questa materia in qualonque tempo, sarà un riacquistar il suo, et non occupar quello che sia d'altri. Essempij di altri Prencipi, pochi si possono dare in questo proposito, perchè di Francia per le estorsioni et gravami li Inquisitori circa il 1300 furono parte uccisi, et parte scacciati di tutto il Regno si che non hanno più potuto havervi ingresso.

In Spagna il Re Ferdinando Catholico del 1484., instituì l' Inquisitione, et come institutione Regia quella natione se l' ha sempre conservata, si che il Re nominò un' Inquisitor generale, il quale è confirmato dal Papa; del resto quell' Inquisitore con un Conseglio datogli dal Re, nel quale si deliberano le cose spettanti a quell' Ufficio crea li altri Inquisitori per le Città che non hanno alcuna cosa che fare con Roma, et per le occorrentie non si dà conto alla Corte Romana, ma al Re et suo Conseglio. Nel Regno di Napoli non vi è Inquisitione. Nel rimanente d' Italia è ben noto ad ognuno, che nessun fratte ricerca tal Ufficio se prima non ha il beneplacito dal prencipe del luoco, et che in tutte le Città li Inquisitori sono confidenti, anzi obedienti a chi ne ha il Dominio.

Ma l' haver Inquisitore ben o mal affetto, è cosa d' importantissima consideratione, perchè la conditione delle cose humane così comporta, che di onde vengono li gran beni nascano anco li gran mali, et di quelle cose che l' uso è salutifero, l' abuso è pernicioso. La religione è causa delli supremi beni dell'huomo; di là viene la salute delle anime, l' amore et la concordia, a chi se ne vale in bene; ma per l'abuso della religione vengono le più crudeli guerre, et le più perniciose contaminationi che possono occorrere, et li tempi presenti ne portano lamentevoli esempij. L' Ufficio dell' Inquisitione dov' è ben usato mantiene netti li luochi dalla contagione di heresia, et con la unità della religione conserva insieme la tranquillità publica. Ma il medesmo Ufficio introdotto nei Paesi Bassi è stato principio di causare tutte le ruine occorse in quelle regioni da 60 anni in qua, et altrove serve per eccittar calunnie che per conservare la fede. La reputatione dell' Inquisitore è grande appresso i religiosi, quali non possono ricever danni maggiori che da quell' Ufficio onde sono costretti per proprio interresse dependere dalli Inquisitori; di onde viene che un Inquisitore per mezzo dei confessori può persuader qualunque opinione, mettere in buono et in cattivo concetto qualunque persona li piace; et per il medesimo mezo de confessori esplorar qualonque secretti, et anco metter in cattivo concetto il medesmo Prencipe appresso i popoli. Che questo possi spessò occorrere anco nel Serenissimo Dominio, resterà assai provato con doi esempii. Uno successo in Verona l' anno 1591, dove f. Alberto da Lugo Inquisitore in quella Città con occasione che alcuni Veronesi et Vicentini andati alla guerra in favore all' hora del Re di Navarra, formò un processo contra la Sereniss.ma Repub.ca di fauttoria di heretici, essaminando persone di pessima qualità, et da lui conosciute per tali, et inserendo anche qualche falsità nelli essamini, il qual successo turbò gravissimamente il publico: et se ben il fratte meritava un' essemplar castigo nella vita, si contentò la Serenissima Repubblica solo di licentiarlo dallo Stato, il che fu di maggior pregiudicio che servitio, perchè il Papa d'all' hora per questa licentia si alterò et fulminò, et per aquietarlo la Sereniss.ma Repub.ca contentò che il fratte fosse restituito nel suo Ufficio, et lo restituì de facto, con promessa però secreta del Papa che egli poi l' haverebbe levato. Il fratte fu restituito nell' Ufficio dell' Inquisitione, et il Papa servò la promessa levandolo pochi mesi doppo: ma fu più danno publico la dechiaratione di non haverlo potuto licenziare, che fu fatta con haverlo ricchiamato, et la confessione che un Inquisitore, faccia che grand' offesa si voglia, non può esser mandato via, ma convenga aspettare la provisione dal Papa, che non sarebbe stato se si fosse sopportata l' ingiuria del processo formato. L' altro essempio è recente dell' Inquisitor di Bergomo che ha fatto con la militia di rito greco in quella Città et col Caloiero che era al governo di quella, li ufficij che ogn' uno sa. Un solo fratte mal' affetto che sta nello Stato può far gran male al publico et nelle confessioni et in altri colloquij sotto pretesto di spiritualità; ma un' Inquisitore può più che mille insieme, perchè può acquistarsi maggior numero di religiosi et farli ministri delle proprie passioni. Li altri religiosi si possono licentiare dello Stato facilmente, ma d' un Inquisitore, l'essempio di Verona mostra quello che si saprebbe fare; il che sia reverentemente raccordato, acciò non prenda radice certa massima che s' intende andar attorno, cioè non esser necessario tenir molto conto che persona sia deputata Inquisitore, perchè quando non si governi bene facilmente si può mandar via.

Questa consideratione conclude che sia necessario ogni ufficio opportuno per ottenere Inquisitore suddito et confidente: ma tanto più in questa occasione quanto che essendosi manifestata la volontà publica di desiderare et voler Inquisitore di tal conditione, quando non si ottenga al presente, sarà fatto come un canone, che non si possa ottener mai più, perchè gli Ecclesiastici inanzi che intesa la volontà pubblica forse potevano stare con qualche rispetto, di quello che fossero per fare quando fosse decchiarata; ma hora che è fatta nota a tutto il mondo, et che la instantia per nome publico è stata portata con efficacia, se la Corte Romana vince il ponto, resta vinto in perpetuo: anzi causerà speranza di poter superar anco altre difficoltà, si come sarà stata superata questa.

Per l' ultima consideratione circa il modo di venir a fine, et ottenir quello che è dovuto, et doverebbe esser anco concesso prontamente, pare che non sia bisogno dir molte cose: imperochè nelli negotij ha difficoltà di trovar il vero et proprio modo quello che li promove, ma chi aspetta la proposta, per governarsi secondo quella, ha gran facilità nella trattatione. Adonque chi non proponerà negotio circa questo particolare in Roma, ma aspetterà che di là sia proposto, facilmente lo ridurà in buoni termini. La Serenissima Repubblica per il suo governo non ha urgente bisogno che sia un' Inquisitor in Venetia così presto: per grazia di Dio non vi sono heretici in questa Città, et sono qualche decenne d' anni che a quell' Ufficio non si è fatto processo di heresia formale, ma solo di qualche incontinenza di lingua usata da alcuno in non parlare della Religione con la conveniente riverenza et intelligenza; et per qualche occorrenza di herbarie et strigarie, cause che si come appartengono per lo spirituale al Patriarca et per il temporale alla Biastema, così occorrendo necessità possono esser trattate a quei tribunali. Adonque doppoi che in Roma non hanno fatto conto dell'instanza fatta, si può restar di replicarla et aspettare che di là ne facciano moto, il quale saranno costretti fare, se vorranno che si riduca l' Ufficio dell' Inquisitione, et all' hora che essi ne parlerano, risponderli quello che sarà stimato bene, che così resteranno costretti a dar soddisfatione se vorranno terminar il negotio. Et se essi non si curassero di terminarlo, meno vi sarà causa di curarsene da questo canto, perchè non si tratta di alcun interresse della Serenissima Republica, ma di molto interresse loro. In questo negotio essi stanno nelle pretensioni, perchè di quà si è fatto l'attore, se hora si muterà modo et essi siano fatti attori, declineranno dalle durezze.

Ho considerato questo negotio in termini universali senza descender a quello che più importa, cioè quello che le particolari congionture di questi tempi ricerchino, secondo le quali et non per li soli termini universali debbono essere regolate le consultationi. Ma essendo questo proprio di Vostre EE. Ill.me, non passerò più oltre. Solo dirò che nel trattare in Roma o altrove con li ecclesiastici, alcuni delli particolari sopradetti sono molto a proposito per esser usati, altri se ben molto considerabili a chi governa, è però meglio tralasciarli appresso di loro, che valersene. Imperochè tutto quello che nella prima consideratione è contenuto, et narra la institutione dell' Ufficio contra l' heresia in questa città, et

il progresso et variatione d'esso mostra l'antica pietà et religione della Serenissima Republica et l'auttorità sua in tal materia, et la riverenza verso la Sede Apostolica, essendosi contentata di permetterli quello che poteva ritener per se, et insieme mostra quel che ella potrebbe riassumere quando volesse reconoscere la propria potestà. Il che serve a fare che gli ecclesiastici non si arroghino troppo et si contentino del ragionevole. Et li particolari di quelle historie narrate opportunamente in Roma et al Pontefice et a quei ministri, non possono far se non effetti ottimi in publico servitio. Ma quel che si considera del male che possono far li Inquisitori abusando quell' Ufficio, non è da dire in Roma nè ad alcun ecclesiastico. Anzi per il contrario ricerca il publico servitio che la Corte Romana sia lasciata in opinione che quando li Inquisitori passassero li debiti termini et estendessero la publica dignità, sarebbono castigati senza rispetto alcuno, come tutte le leggi divine et humane consentono; ne che al presente venga richiesto Inquisitore suddito et confidente per sospetto di male che possa provenire da un forestiero, ma per publica dignità essendo giusto che li honori di questo stato siano collocati in persone suddite et devote di esso, si come negli altri potentati viene osservato, valendosi sempre più tosto di ragioni universali che descendendo a particolari delli rispetti che veramente muovono: et in sostanza havendo sempre questa mira di non dar tanta riputatione agli Inquisitori che si stimino sufficienti di poter alterare parte ben che minima del buon governo; se ben adoperassero tutte le forze et arti. Con questi termini et con la perseveranza stimo che sarà ottenuto quanto si aspetta, et che si aprirà anco adito per far altri passi in questa materia di publico servitio; et sottomettendo etc. Grazie.

Humilissimo et Devotissimo Servo
F. Paulo di Venetia.

(1) Archivio di Stato in Venezia, Cancelleria Secreta, Senato, *Roma*, filza 44.

i) Leone. — Miniatura. — (1556). — Commissione di Lorenzo Priuli a G. Barbaro. — Fondazione Querini Stampalia.

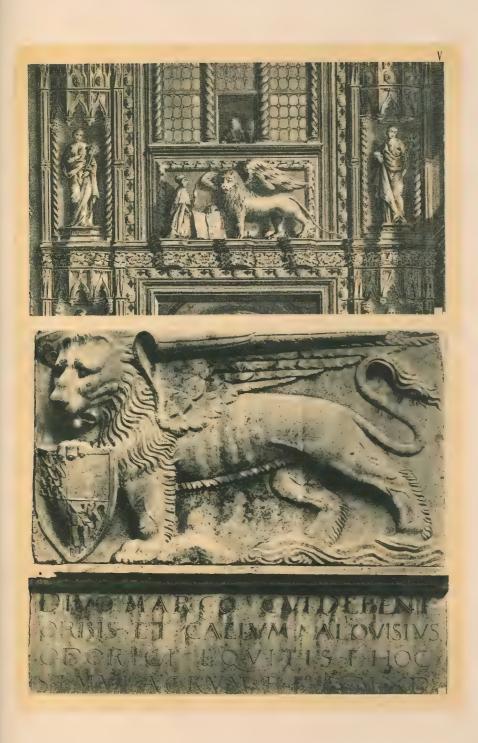
V.

I PRIMICERJ DI SAN MARCO.

V

IACOBVS BELEGNO

BARTHOLAMEVS DE RECOVERATIS

PETRVS BARBADICVS MDCXCVIII PATRIARCA VENET. EC MDCCVI ÆTATIS SVÆ XXXVI

I PRIMICERJ DI SAN MARCO.

RA LE PRELATURE PIÙ eminenti della veneta chiesa otteneva il primo luogo, dopo il Patriarcato di Grado e il vescovato di Castello, quella dei Primicerj di san Marco.

Di cotesta ecclesiastica dignità giova qui far cenno; perocchè, senza dire dei privilegi singolarissimi e delle speciali esenzioni onde era arricchita, sì da essere sottratta affatto alla diocesana dipendenza, e di poco inferiore agli onori ed ai privilegi episcopali; essa appare singolarissima in ciò, che come da sua fonte propria ritraeva la sua spirituale giurisdizione dalla ducale potestà, di cotale trasmissione resa capace da antichissimi privilegî, che poi dalla Sede apostolica le vennero regolarmente confermati.

Col nome di *Primicerio* veniva designato presso di noi quell' ecclesiastico che aveva lo spirituale governo della cappella ducale; non già di quella chiesuola che stava tra le mura del magnifico palazzo, stanza del principe e sede del governo nazionale; ma di quella più ampia e sontuosa che ha nel mondo larga rinomanza per la profusa ricchezza de' suoi tesori artistici, per la bellezza e varietà delle sue forme architettoniche, per tutto quel cumulo singolarissimo di meraviglie che rese in ogni tempo il nostro san Marco famoso e magnifico.

Il nome dato a cotesta dignità non indica di per sè che una prelazione. Imperciocchè, chiunque primo appariva o in un ordine e dignità, o in alcun officio di qualche dicastero, era chiamato *Primicerio:* dall' essere il nome suo segnato primo nella tavoletta incerata od albo che registrava il nome di quelli che nella Corte, negli uffici, nel campo, nella cancelleria si trovavano occupati. Esempi di tale accezione se ne potrebbero trarre, se non dagli scrittori de' più classici tempi, certo da tempi ai classici non lontani: da Vegezio, dal codice Teodosiano, dalle consuetudini della Corte imperiale, dalla bizantina specialmente, dove quel titolo era molto comune; e in più largo senso, dagli scrittori ecclesiastici, i quali chi primo avessero rinvenuto in un ordine di fatti e di idee, non senza eleganza *Primicerio* appellavano. Così san Fulgenzio chiama san Stefano *primicerius martyrum;* sant' Agostino chiama san Pietro *primicerius apostolorum*, e da san Bernardo la Madonna è detta *primiceria Virginum.* Esempi di tal voce a significare ufficio ecclesiastico non ne trovo nell'antichità, se alcuno non voglia accettare quello che ci è pôrto dall'antico Breviario di Licia, dove è detto che i santi martiri Sergio e Bacco erano insigniti di primiceriale autorità, senza per altro darci alcuno indizio da poterne determinare i limiti e le mansioni.

Più nette e precise attribuzioni acquista questo nome a' tempi di Gregorio il Grande; il quale nel riordinare la Cancelleria pontificia, avendo in gran parte ricopiato gli ordinamenti e le funzioni della bizantina, col nome ne tolse anche gli uffici; e *primicerius, secundicerius* non sono altro che i primi e i secondi fra quegli apostolici *notarii* che attendevano al disbrigo delle molteplici faccende di quella sua operosissima Curia (*cf.* Pitra, *Analecta novissima*, t. i, pag. 70, *Parisiis, Royer*, 1885). I nostri, levatane ogni incombenza curiale, diedero con esempio nuovo il titolo di Primicerio al capo di quei sacerdoti che aveano con lui l' obbligo dell' ecclesiàstica uffiziatura nella Basilica di san Marco e, a lui soggetti, lo coadiuvavano nel ministero e nella cura delle anime sulle quali egli aveva per il Doge la giurisdizione.

Codesta dignità nacque a Venezia con la chiesa di san Marco, anzi si può ben dire che apparve sin da quel dì, in cui la nostra città fu impreziosita delle ossa del santo Patrono. Imperciocchè, trasportato a Venezia da Alessandria di Egitto il corpo di san Marco, in quel modo meraviglioso che è dalla leggenda narrato; il Doge Giustiniano Partecipazio, a cui toccò la bella ventura di quell' accoglimento che tanto commosse a pietà l'animo dei nostri antichi isolani, « *tanti thesauri munus honorifice suscipiens, in sui palatii angulo peragere fecit capellam, ubi illud reconditum posset reservari; interim quoad ecclesia esset expleta, quam idem dompnus inchoavit, sed praeventus morte, Ioannes, suus videlicet frater, ad finem perduxit* (Sagorn. *chron. in* Molin *de vita et lipsanis sancti Marci*, pag. 249.) » Ma in quei tempi di così viva pietà, se aveano a grande onore l' avere presso di sè un corpo di santo, il santo non si accontentavano di tenerselo riposto nella cappella in suo culto costrutta: nei danarosi e piamente liberali dall' averlo con sè nasceva, direm così, spontaneo il dovere di porgli allato dei salmeggiatori; i quali spartitesi le ore diurne e notturne, vi recitassero o cantassero le ecclesiastiche ufficiature. Era ciò d' uso quasi universale nella cristianità, ed universale presso ai laici era ancora la consuetudine di intervenirvi, per poter partecipare agli spirituali vantaggi di quegli uffici divini. Di Luitprando narra Paolo Diacono, che « *intra suum quoque palatium oratorium Domini Salvatoris aedificavit; et, quod nulli Reges habuerant, sacerdotes et clericos instituit, qui ei quotidie divina officia decantarent* (*in* Gallicciolli, *Mem. ven.*, ii, c. 3). La fama di cotesta bella novità, *quod nulli Reges habuerant,* di avere in casa sacerdoti e chierici ufficiatori, era pervenuta certamente ai nostri principi; nè a mio vedere s' inganna il Gallicciolli se opina, ad imitazione appunto del Re longobardo, avere Giustiniano dapprima, nella cappella del palazzo, Giovanni dappoi, appena eretta la Basilica, chiamati attorno al corpo di san Marco *cantores et ministri qui ibidem laudes Deo referrent* (ib., cap. xi). Le cronache e gli annalisti antichi concordemente attestano questo fatto, direi quasi, con le stesse parole. Così nella cronaca manoscritta di Giacomo Caroldo all' anno 829 leggesi questa notazione: « *Morto Justiniano cominciò a regger il Ducato Joanne Baduario, suo fratello, l' anno 829, nel cui tempo la chiesa di san Marco su l' angolo del Palazzo, come diede ordine Justiniano, fu edificata, sulla quale fu riposto il corpo di detto Santo con molta veneratione; e furono da lui deputati Capellani, li quali havessero a governare detta Chiesa, siccome dal Duce fu ordinato, riducendola capella delli Duci.* » E in un Anonimo, manoscritto nella Marciana (*cod.* xci, *class.* vii, *ital.*), dove si trovano rozzamente raccolte vecchie notizie, si legge anche que-

sta: « *Questo principe (Joanne Doxe) buon numero di preti vi misse (nel tempio in executione delle volontà del fratello edifichato) che lo officiassero con cantori, et instituendo loro capo et prelato uno cum titolo di Primicerio, qual si facesse obedire dalli prelati sopradetti, et però ebbe origine il primicieriato di questa Chiesa.* »

Sin qua ognuno può vedere che quell'accolta di preti officiatori non era che di semplici cappellani addetti alla Cappella, che i Dogi per proprio uso aveano edificato, dotandola liberalmente e magnificamente adornandola. A principio adunque la cappella non era una parochia, nè il Primicerio aveva in sè alcuna parochialità, la quale dovette risiedere in quel sacerdote esclusivamente che avea la cura della chiesa di san Teodoro, a ridosso della quale si sa che fu innalzata la Basilica di san Marco. Poco più tardi, quando nella fabbrica dell'odierna Basilica fu compresa anche la chiesa di san Teodoro, allora, più o meno estesi fossero stati i limiti della sua parochialità, nella persona del Primicerio dovettero accogliersi anche le funzioni e i diritti parochiali, e nel principe fondatore e mantenitore della nuova chiesa i diritti collatori di quel beneficio, che gli venivano di per sè per il titolo di vero e proprio patrono.

Ma se, secondo il gius canonico, un patrono che abbia fondata e dotata una chiesa ha il diritto di nominare la persona adatta che ne accudisca le mansioni e così goda i frutti del beneficio assegnatole; ha il diritto di veder sfilare dinanzi a sè la processione dei preti quand'entra in chiesa; d'avervi il posto primo e distinto; l'onor degli incensi, delle aspersioni, delle riverenze e di tutto quel più che la Chiesa facilmente concede a chi si è procacciato il merito della fabbrica d'un tempio e della sua dotazione; questo patrono non ha poi di regola il diritto di trasmettere al sacerdote da sè nominato quelle facoltà spirituali che di propria natura hanno attinenza col suo ministero, per la gran ragione che *nemo dat quod non habet*; perchè gli sieno attribuite, è strettamente necessario l'intervento del Vescovo. Nel caso del Primicerio di san Marco avviene invece il contrario. Imperciocchè, dice il Sandi (lib. I, c. XII): « *Fondata, fabbricata e dotata ella* (la Cappella ducale) *dai Dogi, nè mai sottoposta all'Ecclesiastico, fin dall'erezione v'esercitarono essi Capi del Governo Veneto piena potestà di istituire e crear li Cappellani, ed il Primicerio senza intervento di mano ecclesiastica o per istituzioni o per bolle di collazione; da che viene essa chiesa a risultare fin dall'origine affatto libera dalla potestà ecclesiastica anche nella deputazione de' suoi ministri per l'officiatura.* » E più sotto soggiunge: « *In seguito, per indulto dei Pontefici fu resa eziandio esente dalla giurisdizione del Vescovo di Castello; onde ne siegue che i Dogi fossero insigniti anche della spirituale giurisdizione, che aveano facoltà d'esercitare col mezzo di persona ecclesiastica da essi eletta e deputata, in guisa che nelle sagre cose intromettersi possa sovraintendendo, e commettendo quasi immediato in ciò stromento pontificio e quasi delegato: privilegio veramente singolare al Dogado in confronto degli altri principati nelle loro cappelle medesime.* »

Sì veramente; ed i Dogi aveano cura di farlo sapere altrui, intestando così il decreto di nomina: Nos SOLUS DOMINUS PATRONUS ET UNUS (oppur VERUS, come in altre intestazioni si legge) GUBERNATOR ECCLESIAE D. MARCI; onde è d'una esattezza strettamente storica la formula del Dandolo registrata dal Sandi (*ib.* pag. 362): « *governi il Primicerio nello spirituale la Chiesa, ma come dal Doge gli sarà ordinato.* » Questo adunque nel Doge appariva un legittimo diritto da esercitarsi però in san Marco soltanto.

Ammessa nel Doge nostro cotesta giurisdizione, di sola spettanza episcopale, sopra i suoi Primicerj, si ricercò più volte per indulto di quali pontefici ottenne egli un cotale « *privilegio veramente singolare* ». A questa ricerca non pochi erano stati indotti dalla singolarità del fatto, altri dal sospetto d'una usurpazione, cosa in certi Principati non difficile nè rara. In mancanza di originali documenti, periti forse nei varii incendj toccati ai nostri vecchi Archivi; nelle controversie sorte nei secoli XVII e XVIII circa la natura del Primiceriato e la estensione dei diritti patronali del Dogado, il P. Celotti, il Sandi, Marc'Antonio Pellegrini, difensori slanciati dei diritti ducali, ricorsero al solito principio dei giurisperiti: che un privilegio si può benissimo allegare e supporre senza necessità di esibirlo, quando si abbia in suo favore una consuetudine *ab immemorabili*, attestata e confermata universalmente per il fatto di tanti secoli alla fila; tanto più, aggiungevano, che essendo la potestà di giurisdizione episcopale goduta dal Doge una di quelle che possono ottenersi per privilegio, vale l'antico aforisma di giurisprudenza: *Quidquid est concessibile per privilegium est et praescriptibile.*

Tanto sforzo di aforismi e di supposizioni legali per assicurare la giurisdizione episcopale del Doge sopra la sua Cappella e gli ecclesiastici addetti, non parve necessario al dotto Gallicciolli, in quanto che non la vede destituita così di pubblico documento da non poter pienamente essere comprovata. La fonte legittima donde provenne, si ha nella carta di donazione che il Doge Tribuno Memmo fece dell'isola di san Giorgio al monaco Giovanni Morosini, perchè vi costruisse un monastero sotto la regola di san Benedetto, dove tra le altre cose si legge anche questo: *Verum, quia Ecclesia fuerat pertinens ad dominium Basilicae sancti Marci, quae est capella nostra et libera a servitute S. Matris Ecclesiae; volumus ut eadem libertate semper consistat: et nullus Episcopus servitutis usum requirere aut prandii praesumat, nisi tantum ut praevisiones decet, rectitudinem illos tenere deceat, ut pabulum vitae aeternae ministret.* Sopra alle quali parole quel dottissimo uomo fa queste giuste osservazioni (*Mem. Ven.* II, cap. XI, n. 940), che fedelmente riporto:

« *Bisogna osservare, che nell'antica Polizia Veneta quantunque volte trattar doveasi qualche rilevante affare principalmente misto, il Doge convocava, non solo i suoi buoni uomini, i suoi consiglieri, Giudici, nobili ed eziandio parecchi del popolo; ma il Patriarca ancora di Grado, il Vescovo di Olivolo o Rialto e altri Vescovi delle adiacenti Isole, e i Privilegi, Sentenze, Decreti etc. da tutti questi venivano soscritti, come consta da moltissimi Diplomi e documenti, che ancora conserviamo nell'Ughelli, Muratori, Corner etc. e che tratto tratto si vanno dissotterrando. Erano adunque quelle Assemblee, Arenghi o Concioni, le quali tenevansi in* curte Palatii, *cioè nel Palazzo della Ragione, con proprietà altrettanti Sinodi Nazionali, nei quali secondo l'uso della Nazione e dei secoli, trattavansi materie civili ed ecclesiastiche, nei quali sebbene le carte facciano parlar il solo Doge, come capo della nazione e della Repubblica, tuttavia le*

cose trattavansi ed ordinavansi coll' autorità di tutti... » E richiamato quanto disse in altro luogo riguardo a cotesti sinodi; fatta osservare la intestazione usata nella concessione suddetta così espressa: « *Nos Tribunus D.ni Gratia Dux Venetiarum, hortantibus et consentientibus nobis, videlicet D.no Vitale Egregio Patriarcha, insimul cum Episcopis nostris et cunctis Primatibus, seu et populo Venetiarum* »; così prosegue: « *Se uno trovasse soltanto quelle parole distaccate da tutto il corpo del Diploma, le quali dicono:* VERUM QUIA ECCLESIA (di s. Giorgio) FUERAT LIBERA A SERVITUTE S. MATRIS ECCLESIAE, VOLUMUS UT EADEM LIBERTATE SEMPER CONSISTAT; *come non direbbe, che qui il doge si usurpa un'autorità incompetente? Ma realmente tutto lo spirituale che qui s' incontra, non è dal Doge solo, ma dall'autorità sinodica. Che poi veramente aver si dovessero quelle Assemblee de' nostri Padri come altrettanti Sinodi, si dimostra ad evidenza da questa stessa carta di concessione, ove si dice*: SI QUIS HOC DECRETUM CORRUMPERE VOLUERIT, ANATHEMATIS POENA MULCTETUR, ET INSUPER COMPONAT AURI OBRIZI LIBRAS 20. *Qui le due potestà camminano sul proprio piede: il Sacerdozio intenta la scomunica, e il Regno mette pena xx lire d' oro.... Dico io dunque, che il Doge nostro ebbe la sua episcopal giurisdizione sopra S. Marco sua Cappella, e le immunità di quella Chiesa, non mica dal Pontefice, al quale per cotali cose allora la Nazione non ricorreva... ma sibbene dal Patriarca in Sinodo Nazionale sempre praticato dai Maggiori nostri in cose Ecclesiastiche e miste. È vero che non abbiamo l' autentico di quel Sinodo, ma abbiamo tanti Documenti che ce lo persuadono, e ne liberano dal ricorrere ai rimedj dei Legisti.* » E benissimo; nè ad alcuno parrà tentenni la sua critica per inferma base, chè il dotto nostro Galliciolli non poteva meglio concludere con più ragionata e soda induzione, lasciando da parte le sentenze aforistiche de' legulei.

Il Pievano di san Basso D. Antonio de' Faustini, che sul finire del 1400 dettò una pregevole scrittura sulle immunità della chiesa di san Marco, a provare quella singolar potestà del Doge, cita concessioni di pontefici venuti a Venezia, che dopo aver visto ed esaminato quello che in punto di Primicerj il governo della Repubblica faceva, approvarono ogni cosa, sanzionandola pienamente. Cita Benedetto III ai tempi burrascosi del Tradonico (853-864); cita Leone IX ed Alessandro III. Ma senza pro; prima perchè tutto ciò, non è necessario, poi perchè o n' è incerta la venuta, o la concessione registrata nuota largamente nel vuoto. In quanto a Benedetto III eletto nell' 855, male avrebbe provvisto a sè stesso venendo qui in una stagione assai turbolenta per risse, furor di fazioni e micidiali tumulti; peggio poi se si afferma, come il De Faustini fa, esser lui qui venuto a sfuggire dalle insidie tesegli al principio del suo pontificato; poichè a pararle, o ad isventarle, non si mosse mai da Roma ne' tre anni nè lieti nè quieti del suo governo (*cf.* GREGOROVIUS, *St. della città di Roma*, t. III, p. 147 e segg.). Nulla quindi potè vedere nè approvare, sebbene il cronista Dandolo prima e, sull' appoggio di lui, il De Faustini dappoi, l' abbiano affermato, *sicut in quibusdam antiquissimis libris* trovarono scritto. In quanto a Leone IX, se egli pure venne a Venezia, dopo composte in un sinodo romano le vecchie liti che bollivano ardenti tra i patriarchi di Aquileia e di Grado, costituendo questo, vero metropolitano dell' Istria e delle isole di Venezia, liberandolo affatto dalla dipendenza dell' altro, (a. 1053); se pur, dicevo, si debba ammettere la sua venuta a Venezia, come sulla fede del Dandolo pare ammetta il Muratori (*Annali* a. 1053) trasportandola soltanto nell' anno seguente: dalle concessioni da lui fatte dopo d' aver visitato la chiesa di san Marco nulla si ricava che valga a conferma della potestà di giurisdizione episcopale esercitata dai Dogi. Imperciocchè, dice il Dandolo che *Ducatui, huic Ecclesiae et aliis piis locis indulgentias et immunitates indulsit;* senza dirci quali fossero coteste immunità. Nè meno vaga è la concessione di Alessandro III in questo medesimo argomento; imperciocchè, se per i suoi accettatissimi uffici quel grande Pontefice si mostrò gratissimo verso il nostro governo e *voluit ipsum Clariss.um D.um Ducem ac ipsius Successores de cunctis honoribus s. Matris Eccl.ie plurimum fore participes*; fra cotesti onori ci sarà stata, mettiamo pure, anche l' approvazione della potestà dogale sopra san Marco; ma è chiaro che non appare, come trattandosi di cosa assai singolare apparire dovrebbe; tanto più che dall' *ideo*, che quasi spiegazione di questi onori sussegue, non ne deriva che la concessione della grande indulgenza dell' Ascensione: cosa assai ben differente dalle immunità attestate. Sebbene il buon Pievano siasi largamente diffuso in coteste venute papali, *ut non sint*, come egli dice, *qui audaci ore dicant, Dominos Venetos dictae Ecclesiae liberam immunitatem absque scientia Rom.orum PP.cum sibi attribuisse;* attestando che *liquet* (non so come) *omnes dictos Pontifices ea quae per inclytos Duces in dicta Ecclesia, quae Ducum Capella est, tam de institutione Primicerii, Capellanorum et Clericorum, quam de aliis Constitutionibus et legibus fiebant, perspicue intellexisse et multiplici benedictione confirmasse;* pure male appoggerebbe su questi dati soltanto la legalità del fatto, senza ricorrere, come con sana critica fece il Galliciolli, alle sanzioni sinodali prime, che cotali immunità, per la consuetudine de' tempi, erano capaci di concedere. I Pontefici videro e confermarono poi, quando la prescrizione di parecchi secoli lasciava quieto il nazionale governo nel suo diritto legittimamente acquistato.

Del resto, opposizioni a questo diritto furono fatte nei secoli andati; o perchè questo diritto non apparisse tanto *liquido* quanto al buon Piovano di san Basso appariva; o perchè l' ambizione di più avere mettesse in altri la voglia del contrasto. Di queste opposizioni ne nota alcune il Molmenti (v. pag. 23): quella ad es. del vescovo olivolense Marco Michiel nel 1230, e l'altra più ostinata del vescovo Paolo Foscari (1637), il quale, attaccatala fortemente col Senato per le decime che pretendeva esigere a modo suo (*conf.* GALLICIOLLI, lib. II, c. X.°) andò poscia tanto innanzi con le sue pretese da volere dal Pontefice soggettati alla sua giurisdizione clero e chiesa di san Marco. Diceva: Tutte le chiese, tutti i cleri della mia diocesi castellana mi sono obbedienti: non m' è quella di san Marco, *et quod peius est et abominabile audire, quia ..... quando canonici eligunt Premicerium D. Dux Venetiarum confirmat.* Questo, e il fatto che il Primicerio tenesse foro e curia da sè, e il vedere il Primicerio, se reo d' alcun delitto, giudicato e sentenziato dal Doge, come fosse cosa di sua mera e sola spettanza, lo reputava un arbitrio, un' usurpazione del governo, senza la base del diritto: *non allegantes nisi potentiam*, forti della ragione

del più potente. Se il Pontefice per la questione delle decime tentò ed ottenne una amichevole composizione che si effettuò col Vescovo successore del Foscari; pare non badasse gran fatto ai lamenti di lui sulle asserite usurpazioni ducali in punto ai Primicerj ed alla Basilica; chè anzi, poichè il Doge ed il Senato desideravano la remozione del prelato turbolento, li accontentò, mandandolo a finire i suoi giorni a Patrasso, come il Molmenti accenna (loc. cit.), Arcivescovo di quell' isola.

Ma s' ha memoria anche di altre opposizioni venute dai Patriarchi e qualche rara volta dai Primicerj ancora. Da una « Scrittura » di Gaspare Lonigo « teologo della Sereniss.ª e Vicario della Chiesa di san Marco » si sa di quella fatta, per mezzo del suo fiscale Dott. Zane, dal Patriarca Morosini nella prima metà del secolo XVII. La « Scrittura » del Consultore ognun si imagina facilmente ch' è tutta a sostegno dei diritti dogali provenienti dai soliti antichissimi privilegi, dalle antichissime concessioni ed immunità elargite ai Dogi dai soliti Pontefici che vennero a Venezia, videro ed approvarono, accrescendone anzi la dose; non possibili in tutto ad essere conservate da pubblico documento in causa del solito « abbruggiamento » de' pubblici Archivî. Altezzosa alquanto verso il Patriarca, e ossequiosissima poi verso il Doge, questa « Scrittura » ci rivela un Vicario primiceriale della prima metà del seicento in quest' accusa ch' ei dà al fiscale del Patriarca: « *non è termine di buon suddito il far lite formale al suo principe in cosa spettante alli supremi regali della Sereniss.ª Repubblica* »; quando dalla « Scrittura » stessa appare chè il Zane lite non faceva « *alli supremi regali* »; ma domandava su che il Doge appoggiava tanta eccedenza di autorità. E si sente che gli venta in faccia tutta l'aria di politica opposizione che spirò nei primi anni di quel secolo, quando dice maliziosamente che il ricorso del fiscale non ha altro scopo che di « *far assorbire* (i supremi regali) *al Patriarcato et impinguar maggiormente la giurisditione di Roma* ». Peggio poi quando insinua che il dire tutto questo era nientemeno che un « *ponere os in cœlum* », una « *spetie di delitto di lesa maestà* »; affermazione così poco teologica e così poco caritatevole da suscitare nei padroni tal malumore, che, a sfogo d'esso, Patriarca e fiscale avrebbero forse finito nella Piazzetta a dar dei calci alla tramontana. Un teologo e un vicario che così ragiona par cosa incomprensibile; ma tutto si spiega quando in fondo alla « Scrittura » si leggono queste parole che dan la chiave del resto: « *Gli emolumenti che conseguiscono li vicarij di s. Marco nel loro impiego, non sono altro che l' indignatione dell'Illustriss.i Patriarchi, poi che vedendo con occhio torto queste prerogative di S. Marco, estendono volentieri le mani per circonciderle* » (v. la Scrittura del Lonigo, p. 26, Venezia, tip. Naratovich, 1865). Così è; quando s'ha paura d'una *circoncisione*, si capisce che ogni difesa è buona.

Lascio da parte l' opposizione tentata dal Primicerio Diedo, di cui s' ha il documento della terribile reprimenda fattagli dai Capi del Maggior Consiglio in altra parte di quest'opera (vedi *Giuspatronato del Doge*, pag. 23), per dire di quella che in sul principio del secolo XVIII fu mossa dal primicerio stesso Vincenzo Michiel. Questi pretendeva che fossero conferite le cariche e i canonicati di san Marco a soli religiosi alunni che avessero servito quella chiesa; mentre i Procuratori per antico diritto volevano conferirle a qualunque sacerdote estraneo ad un anteriore servizio di chiesa. Quella che il Michiel voleva introdotta era una novità, e questa novità, è scritto, che « *diede dispiacere al Publico* ». Dippiù; « *scrupolizzando* », gli entrò il dubbio (e lo fece manifesto) « *se san Marco fosse o non fosse vera Parochia, quasi che li prigionieri, lo spedale della Pietà e circuito non dovessero da quella dipendere* » (*Manoscritti* Gradenigo *nel Museo Correr, busta 21, Basilica di san Marco*); mettendo anche innanzi dei dubbi nè pochi, nè lievi, sulla giurisdizione spirituale del Doge sopra la Basilica stessa.

Per la qualità del personaggio che tali obbiezioni faceva, sebbene curiosissime dopo tanti secoli di pacifico esercizio di un diritto che allora specialmente potevasi con tutta facilità mostrare o legittimo o legittimato, il Senato parve prendere sul serio la cosa e, come soleva, la diede a studiare a' suoi consultori. Nell' Archivio di Stato e nelle nostre biblioteche restano manoscritte le consulte fatte a questo proposito dall' Eccell.º Signor Marc'Antonio Pellegrini *d' intorno la giurisdizione del Ser.mo Princ.e di Venetia nella Chiesa di san Marco*; e quella molto più dottamente elaborata dal p. Paolo Celotti dei Servi, della quale, senza citarla, quasi a verbo si giovò grandemente il Sandi nella sua Storia. Quella del Celotti, dopo aver dimostrato legale l'autorità del Doge nelle cose temporali e spirituali nella sua Cappella; dopo di aver messo in sodo la natura del Primiceriato e de' Canonicati, e d'averne inferita la soggezione piena, che Primicerio e Canonici debbono al Principe anche in quelle cose che hanno spettanza spirituale: il tutto lavorando con molta dottrina canonica e con sana erudizione; conclude consigliando il Senato a star fermo ne' suoi legittimi diritti; ai quali se non vorrà rassegnarsi il Michiel, per dar riposo e quiete alla sua meticolosa coscienza, non sarà disutile di sollevarlo da un carico che gli dà tanto peso. E il consiglio fu veramente accettato: il Michiel deposto dal Primiceriato, *ad privatam quietamque vitam rediit* (Corner, t. x, 205).

Sui quali contrasti, dubbi e contestazioni de' primi e degli ultimi tempi della Repubblica mi sia lecito notare questo: che si resta facilmente meravigliati come abbiano potuto esser mossi da persone non estranee alla città, ma che appartenevano a quelle stesse famiglie, i cui membri erano parte del governo della Repubblica. Da chiunque altro del clero avrebbero potuto essere mosse cotali contestazioni, nè avrebbero fatto meraviglia, ma non da ecclesiastici veneziani che erano delle case nobilissime dei Michiel e dei Foscari, i quali, per quanto ecclesiastici, non potevano ignorare i veri privilegi che godeva il capo della nazione sul maggiore e più splendido tempio della città. Era ignoranza od ambizione di usurpare il privilegio altrui, o veramente non era entrato nella coscienza dell' alto clero il dominio spirituale che su quel di san Marco esercitavano i Dogi? Che fosse quest'ultima ragione me lo farebbero credere le parole del De Faustini più su riportate, il motivo della sua scrittura fatta apposta per chiudere fin da allora la bocca a quelli che *audaci ore* andavano dicendo tali immunità, più che ottenute, fossero state dai Dogi usurpate. Non era vero; ma poichè chiaramente non apparivano, insorgevano di quando in quando i dubbi nei più rimessi, le contestazioni nei più audaci, e le dotte scritture poi che i più rimessi quietavano, i più audaci confondevano.

Parrà forse che in siffatti particolari ci siamo troppo allargati, rientrando nell' argomento da altri toccato, della giurisdizione del Doge; ma oltre che ciò era strettamente e necessariamente connesso al soggetto nostro dei Primicerj, ci pare che la singolarità delle cose meritasse più ampio svolgimento, pur evitando le vere e proprie ripetizioni.

Se non che gli oppositori avrebbero dovuto smettere, anche dal vedere questa singolare dignità primiceriale insignita dall' Apostolica Sede di preclari onori e di cospicui privilegi. Nella Cronaca manoscritta del Cav. Ravagnini si legge all' anno 1259 questa nota: « Avendo » guerra li Trivigiani et altri loro collegati con Ezzelino » da Romano che vinsero con estinguere tutta la descen» denza della di lui famiglia; furono loro di così nobile » aiuto li Veneziani, che il Pontefice ringraziatili molto, » perchè Ezzelino era contumace di santa Chiesa, con» cesse al Primicerio di san Marco ch' egli e successori » suoi potessero tenere gli ornamenti Pontificali. » Ma veramente cotesta concessione data da alcuni anni prima, imperciocchè s'ha nell' Ughelli (tom. v, col. 1330) il Breve di Innocenzo IV, segnato da Milano il 29 luglio dell'anno IX del suo Pontificato, vale a dire 1251, nel quale « *tibi tuisque successoribus ut Mitra et Annulo » et Baculo Pastorali uti deinceps temporibus congruis » libere valeatis, ... indulgemus* ». A badare al Ravagnini, Alessandro IV che regnava appunto in quell'anno 1259, memorando per la disfatta degli Ezzelini, non avrebbe ai nostri Primicerj concesso cosa che non avessero; ma non si capisce la concessione del rocchetto fatta loro da Alessandro V (1409), se già quest'uso è compreso negli adornamenti pontificali, a meno che non si desse allora il rocchetto a chi non era insignito dell'ordine episcopale. Ben Alessandro V concesse loro facoltà di impartire, pontificando, agli astanti 40 giorni di indulgenza, e quella di conferire ai propri chierici la tonsura. Giovanni XXIII li licenziò a benedire il popolo anche fuor della messa, come usano i vescovi; Martino V, non sapendo che più regalar loro, ornò le braccia de' suoi cappellani delle *almuzie* o zanfarde, che i minori prebendati della Basilica ritengono ancora; Clemente VIII alla facoltà precedentemente concessa di conferire la prima tonsura, aggiunse quell'altra di conferire ai propri chierici gli ordini minori; Alessandro VIII con Bolla dell' 8 Aprile 1690, confermando ad uno ad uno tutti i privilegi, gli onori, le esenzioni di cui godevano *ab immemorabili* la chiesa di san Marco, i Dogi, i Primicerj, aggiunse la facoltà di esaminare gli Ordinandi, di rilasciare ad essi le lettere dimissoriali perchè potessero accedere agli ordini maggiori, di dare facoltà a' sacerdoti di ascoltare le confessioni in san Marco e nelle chiese ad essa soggette. Di tutti questi onori era il Primicerio insignito dal Doge col fatto della investitura.

Il modo poi della elezione, se non usato a principio, certo osservato poscia quasi costantemente, era questo. Morto un Primicerio, o vacatone il posto, i Cappellani ne davano notizia al Doge; il quale incaricatili della reggenza e della custodia temporanea della Chiesa, ingiungeva, adunatisi in capitolo, avessero ad eleggere cinque di loro, i quali dovessero occuparsi della scelta di successore per ogni parte degno di quel posto e di quell' alta dignità. I cinque eletti doveano poi tosto salire in Palazzo a giurare chè coscienziosamente avrebbero dato opera alla elezione. Ed infatti discesi, celebrata la messa dello Spirito Santo, si rinchiudevano, squittinavano la persona da proporre, e colui sopra del quale maggiori si raccoglievano i voti, questi era l' eletto; ne presentavano il nome al Doge e supplicavano si degnasse confermarlo. Per disposizione del Maggior Consiglio dovea esser di nobile famiglia, di legittimi natali; dovea aver raggiunti i venticinque anni; se prete non fosse, si sarebbe fatto ordinar poi. Il Doge esaminava e, se non aveva alcuna eccezione a fare, approvava ed investiva.

Tra' manoscritti di casa Gradenigo nel Museo Correr (busta 11) c' è una lunga *Nota dell' investitura del Primiceriato della ducal Chiesa di san Marco fatta dal Ser.mo Principe Paolo Contarini nella persona dell' Ill.mo Sign.r Girolamo Dolfin, 24 Novembre, giorno di Mercordì 1655;* la quale dimostra con quanta solennità si dava l'investitura e il possesso di quella prelatura così eminente.

La cerimonia stava in ciò che il Doge, in chiesa ne' primi tempi, nelle sue camere private più tardi, ricevuto il nuovo eletto, lo vestiva di sua mano del rocchetto e della mantelletta, gli poneva nell'indice l'anello, recitando la formula sacramentale: « *Nos Patronus et verus Gubernator Ecclesiae S. Marci Venetiarum Ducatus nostrae Capellae eligimus et investimus Vos Primicerium Ecclesiae nostrae praedictae. Et investimus de dicto Primiceriatu et de omnibus juribus, jurisdictionibus, honoribus, oneribus suis, sicuti Serenissimi Antecessores nostri Primiceriis ab ipsis electis et investitis facere consuevere.* »

I diritti erano: la totale indipendenza dal Vescovo di Castello e dal Patriarca di Grado, due autorità che nel secolo XV furono incentrate in una persona sola, nel Patriarca di Venezia; e il privilegio del foro ecclesiastico per giudicare e sentenziare i dipendenti dal Primiceriato, tanto ecclesiastici, quanto secolari, in cause di spettanza ecclesiastica. La sua giurisdizione, oltre alla chiesa di san Marco, si estendeva a dodici altre per antichi papali privilegi alla cappella ducale annesse; ed erano: la chiesa di san Giovanni Elemosinario, collegiata e parochiale; san Giacomo di Rialto, collegiata; santa Maria della Consolazione, detta volgarmente la *Pietà*, con l'annesso Ospitale degli Esposti; san Nicolò Vescovo, col Seminario ducale ed un ospitale di vecchi marinaj a Castello; SS. Pietro e Paolo con l' ospitale per i feriti, a Castello; san Servolo Martire con la casa pei pazzerelli e l' ospitale per gli invalidi; santi Filippo e Giacomo, ch'era un'antica rettorìa non parochiale dove i Primicerj aveano le case; l' Ascensione, detta ancora santa Maria in Broglio, semplice rettorìa; san Gallo Abate, antichissimo Priorato col suo ospizio delle povere vedove; santa Maria dell' Anconetta, pia confraternita di laici devoti, in Cannareggio; la B. Vergine dell' Arsenale incorporata ed annessa al pio Ospitale della *Pietà*; ed infine la B. Vergine del Rosario a cui, scrive il Primicerio Paolo Foscari, dando conto di tutto ciò al R. Ministero per il Culto del Regno d' Italia (*Arch. Curiale, busta* PRIMICERII) « a cui è annessa una Religiosa casa di Terziarie Domenicane, fondata dallo stesso istitutore san Domenico e diretta dai Religiosi dell'Ordine medesimo, detta comunemente le *Muneghette,* a san Martino ». Soggiunge per altro, che « le Parochie soggette alla giurisdizione del Primice-

rio non sono che due: l'insigne collegiata di san Marco (matrice per antichissimo diritto delle tre limitrofe chiese parochiali, e sono: san Basso Martire; san Giuliano Martire; san Geminiano vescovo, sebbene tutte e tre siano soggette alla giurisdizione patriarcale); e la collegiata di san Gio. Elemosinario. Degli Ospitali la parochialità risiede presso li rispettivi Cappellani. »

zione affidati delicatissimi incarichi; di nessuno si legge che sia stato indegno della cospicua dignità ond' erano dal Doge insigniti. Il primiceriato non si spense con la Repubblica. Visse per conto suo, spettatore dolente di spogliazioni e profanazioni nefande, tra rivolgimenti traditori e vigliacche defezioni, nel lutto della patria proditoriamente perduta, sino all'anno 1807, nella persona

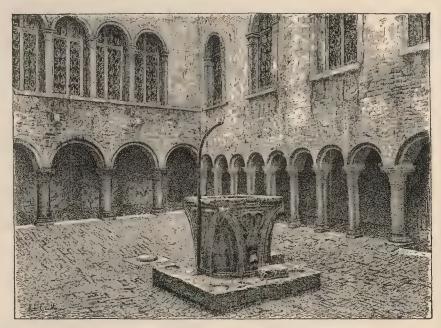



Fig. 5) Monastero dei Ss. Filippo e Giacomo o santa Apollonia — abitazione dei Primicerj di san Marco.

In quanto agli onori si sa in che consistevano. Gli oneri eran questi: libero di intervenire alle funzioni della Ducale, vi era strettamente obbligato quando il Doge vi interveniva e la Signoria: gli dovea andar incontro alla porta, dargli l'acqua benedetta: mettersi al suo stallo *in cornu epistolae* e quivi, se non celebrava, assistere alle sacre funzioni. Doveva invigilare sui cappellani, detti poscia canonici; sui chierici del suo seminario, sulla scienza loro, sui loro costumi; giudicare se degni fossero di salire gli ordini sacri. Doveva, tal quale come un vescovo, far la visita alle Chiese, alla Ducale, a quelle ad essa soggette; torre gli abusi; correggere gli errori introdotti; sciogliere e quietare le controversie portate al suo tribunale, darvi sentenza, fare il tutto «*sotto il cernimento della sua coscienza*» con «*saviezza, virtù, disciplina e bontà*» (MESCHINELLO, t. III, p. 2, pag. 11).

E così sempre, a dir vero, o con rarissime eccezioni, si condussero i Primicerj di san Marco: personaggi qual più qual meno distinti, dotti e pii, che con la somma delle loro virtù illustrarono l'alto ufficio a cui erano stati chiamati. Parecchi di loro vennero assunti alla dignità patriarcale o vescovile; a molti di loro furono dalla na-

degnissima di Paolo Foscari; nel qual anno questo zelante e pio custode delle gloriose ossa di san Marco cessò insieme con quelli che con pari zelo e premura provvedevano ai religiosi uffici e al religioso decoro della ducale Basilica; la quale per opera del Giamboni, patriarca più imperiale che veneziano, soppressa la cattedrale di Castello, divenne il duomo, la cattedrale della città di Venezia. In una cronaca manoscritta del secolo XV (*Marc. Cl.*, VII, *cod.* 324, c. 18), si legge questa curiosa notizia: « Partecipazio vescovo, el qual aveva la sua chariega in la giexia de Missier san Todaro, el dito vescovo con consentimento del conseio andò a star a S. Piero Apostolo dito Chastel Holivo». Strana vicenda delle umane cose menate da un *ibis* e *redibis* continuo! Il Giamboni inconsciamente i tempi dopo la Repubblica allacciava ai tempi in cui il governo nostro non s'era ancora pienamente svolto, e la cattedrale d'ora posò senza il consentimento del *conseio* là dove col consentimento d'esso era stata levata. Soltanto ci trovò questa differenza, che san Todaro era stato incluso da san Marco, ad attestazione della vicenda dei secoli passati fra l'andata e il ritorno.

Serie dei Primicerj della Basilica Ducale di san Marco.

Nel dare l'elenco di quelli che via via occuparono l'alto posto di Primicerio, mi sono attenuto al Cicogna, anzi l'ho ricopiato addirittura, aggiungendovi quel tanto che mi fu dato ricavare da libri e carte antiche. Il Cicogna (*Iscr. Ven.*, III, 84) la serie che il Diedo raccolse primo e che lo Stringa riportò, vide naturalmente assai imperfetta, e alla sua volta ricopiò quella data dal Senatore Flaminio Cornaro, compiendola con gli studî dell'Orsoni (*Cron. storica dei Vescovi Olivolensi*, p. 459) e co' suoi molto più ampî ed eruditi. Lacune ed incertezze ce ne restano sempre, difficili a colmare e a togliere per difetto di documenti, specialmente per i più antichi Primicerj. Se il difetto si fosse potuto togliere, avremmo avuto da quell'eruditissimo e caro nostro Varrone un lavoro per ogni parte compito. Nondimeno, tale qual'è, è quanto di meglio si possa avere, e di buon grado lo soggiungo alla Memoria sui Primicerj di san Marco.

Nel vol. citato delle *Iscrizioni Veneziane*, in quelle desunte dalla soppressa Chiesa de' Ss. Filippo e Giacomo, il Cicogna registra questa iscrizione:

QVOS SPECTAS PRIMICERIOS EX IIS VNVS ALOYSIVS DIEDO TIBI SPECTANDOS PIA MENTE CURAVIT MDCII. AT SI HVIVS QVI PRIMUS A IOANNE BADUARIO VENETO DUCE DCCCXXIX HANC OBTINVIT DIGNITATEM ET ALIORVM QVI AD MCLXXX VSQVE ANNVM EXTITERE NEC EFFIGIES NEC NOMINA CONSPICIS EA SCITO OMNIA EDAX TEMPVS CORROSISSE. ALIIS ANTIQUITATIS SOLERTIA AB EO EREPTIS HOS TANTVM IDEM ALOYSIVS PINGENTE PAVLO DE FRESCHIS TIBI OB OCVLOS EX ORDINE PROPOSVIT.

(I Primicerj che tu vedi ebbe il pio pensiero di metterteli innanzi un d'essi, Alvise Diedo — 1602 — Ma se del primo, che ai tempi di Giovanni Badoer doge veneto — 829 — ottenne questa dignità, e degli altri che seguirono sino al 1180 non vedi qui nè l'effigie nè il nome, sappi che ogni cosa consunse il tempo edace. Gli altri che con amore dell'antichità egli potè salvare, solo questi il medesimo Alvise te li pone ordinatamente sott'occhio, dipinti da Paolo De Freschi.)

A spiegazione d'essa il Cicogna dice ch'ell'era collocata attorno al portico dell'abitazione primiceriale, e dietro le venivano un dopo l'altro i ritratti, che il Primicerio Luigi Diedo fece fare de' suoi antecessori dal pittore fiammingo Paolo de Freschi o Franceschi, buon discepolo del Tintoretto. Quei ritratti non riportavano tutti certamente la persona del Primicerio nella scritta sottoposta indicato; nè l'uno all'altro cronologicamente si susseguivano, perchè forse di assai pochi restava l'imagin vera, nè il buon Diedo per indagini fatte potè allora appurare la piena esatta successione; onde, come la iscrizione accenna, non essendogli stato possibile conoscere alcuno di quelli che furono dall'829 al 1180, convennegli cominciare la serie da quest'anno fino ai suoi tempi. Però fu bello e lodevolissimo il suo pensiero, nè doveva essere il minor pregio di quella illustre abitazione. I ritratti restarono sotto il portico, finchè il Primiceriato per la morte del Foscari fu convertito dapprima in Ufficio del Registro e Tasse, e nel 1828 in Tribunale Criminale. Dice il Cicogna che non sa precisamente in qual tempo cotesti ritratti fossero levati di lì, nè quelli che vide egli in una delle sale del palazzo stesso afferma sieno proprio quelli dipinti dal Freschi, i quali non trovandosi ricordati dal Ridolfi e dallo Zanetti dubita esistessero già a' tempi di questi due scrittori. Poi soggiunge: « Oggi nulla più v'è ». Più tardi s'è potuto rinvenirli, ed ora alcuni di essi tappezzano la stanza del Santo Ufficio convertita in sagrestia canonicale.

Premesse queste notizie, ecco la serie de' Primicerj di san Marco.

I. DEMETRIO TRIBUNO. Il suo nome quale notaio si trova segnato sotto un atto dell'819, col quale i dogi Agnello e Giustiniano Partecipazio donarono all'abate di san Servolo l'isola di sant'Ilario (DANDOLO, *R. I.*, t. XII, 167; CORNARO, t. X, 178). Noto per altro che cotesto Demetrio tribuno, notaio, non dovrebbe essere collocato, come tutti lo collocano, tra i primicerj di san Marco, non essendo allora neppur sognata la fabbrica al santo Evangelista. Il pensiero di erigergli una chiesa sorse una diecina d'anni più tardi, quando il corpo di lui fu condotto a Venezia da Staurazio e dai mercatanti. Una cappella l'aveano certamente i Dogi, ma questa era la cappella di san Teodoro, cattedrale pur anco del vescovo di Rialto prima che andasse a stare a san Pietro di Olivolo. Demetrio n'era il primicerio, dicendosi nel citato documento: *quem vero privilegii textum scribere percepimus Dimitrium tribunum notarium, nostre capelle primicerium* (GLORIA, *Codice dipl.*, t. I, p. 8).

II. STAURAZIO monaco della chiesa di Alessandria (a. 828, 829). Concesse ai Veneziani mercatanti il corpo di san Marco; venne con essi a Venezia, e il Doge in benemerenza dell'operato da lui lo fece primo dei ministri della cappella ducale (BARONIO *appresso* il CORNARO, t. X, 81, 179), e perciò il primo de' primicerj di san Marco.

Un vecchio annalista citato dal Galliccioli (t. IV, 175) scrive che Giovanni Partecipazio doge nell'anno 852 istituì RICCIO capo de' cappellani o Primicerio; cosicchè questi sarebbe da aggiungersi alla serie.

III. GIOVANNI prete. È sottoscritto nell'istrumento con cui Tribuno Memmo doge l'anno 982 dona a Giovanni Morosini monaco la chiesa e l'isola di san Giorgio. L'istrumento che viene soltanto accennato dal Cornaro (t. VIII, 205; X, 179) si trova per esteso nell'Ughelli (t. V, col. 1200), e la sottoscrizione è alla colonna 1202 tra le lettere B e C.

Il Galliciolli conghiettura esser questo *Giovanni prete* quel Giovanni prete e notaio e vicario della chiesa di san Teodoro martire, il quale è sottoscritto nel testamento del doge Pietro Orseolo II l'anno 1006 (t. I, 358).

IV. CAPUANO prete e notaio; l'anno 1038 sottoscrisse a una carta di permuta tra Maria vedova di Giovanni Monetario e Giovanni Marzano piovano di san Moisè (CORNARO, t. X, 180; COLETTI, *Mem. eccl. s. Moysis*, pag. 22, 25).

V. GIOVANNI diacono; nel 1107 sottoscrisse a un diploma del doge Ordelaffo Faliero (CORNARO, t. III, 70; t. V, 180).

VI. GIOVANNI ANDREADI. Leggesi il suo nome nel catalogo dei benefattori del monastero di Polirone (Padolirone) di Mantova, il qual catalogo sta posto alla fine dell'Evangeliario scritto circa il 1097 e donato dalla Contessa Matilde a quel monastero. Quindi l'Ughelli (t. x, col. 355) conghiettura che Andreadi vivesse circa il 1109 e lo colloca dinanzi a Benedetto Falier. (Il Cicogna s'allontana qui dal Cornaro, indotto a collocare Andreadi dopo il Falier dall'opinione in cui era venuto fosse stato quell' Evangeliario scritto nel 1205; con errore manifesto, perchè la contessa Matilde allora non c'era certamente, mancata già da un pezzo prima. Il Cicogna sta con l'Ughelli, dolendosi di non poter decider la questione, per il fatto che il codice di mano in mano girando avea a' suoi giorni passata la Manica, senza sapere dove poi sia andato a finire).

VII. BONOALDO. Nel 1152 si trova sottoscritto in una sentenza data da Enrico Dandolo Patriarca di Grado, giudice delegato di Eugenio III (*Carte Gradenigo* nel Museo Correr, busta 21) in favor della chiesa di santa Maria di Murano (Ughelli, t. v, 1461-76; Cornaro, t. x, 180 e nelle *Chiese Torcell.*, p. II, 60). Lo stesso Cornaro poi nelle *Notizie storiche*, p. 199 dice che Bonoaldo intervenne ad un Concilio Provinciale convocato dal Patriarca Dandolo; ma gli è precisamente in quel concilio che fu data la sentenza, in calce alla quale trovasi il nome di Bonoaldo.

VIII. BENEDETTO FALIER, già piovano di santa Maria Zobenigo, eletto primicerio ducale nel 1180, poi circa il 1200 o 1201, patriarca di Grado (Cornaro, t. III, 14, 15; x, 180). Il Galliciolli registra un documento del 1189 in cui il Falier è nominato. È il primo nella serie dello Stringa.

IX. LORENZO TIEPOLO primicerio, nell'anno 1207, leggesi in una sentenza di Marco Nicola vescovo castellano, delegato apostolico, già esistente nell'archivio di san Salvatore di Venezia (Cornaro, *Suppl.*, t. XIV, pag. 409).

X. ANDREA CANALE, eletto primicerio nel 1208 (Cornaro, t. x, 180). Il Galliciolli ha un documento da cui appare che nel 1218 era tuttavia primicerio (*Mem. Ven.*, t. VI, 112). È il secondo posto dallo Stringa.

XI. LEONARDO QVERINI. Si trova primicerio nel 1229. Nel 1238 fu assunto al patriarcato di Grado (Dandolo, *R. I.*, t. XII, col. 350; Cornaro, t. III, 19, t. x, 180). Morì circa il 1250; ed è il terzo nella serie dello Stringa. Il Zabarella nel suo *Galba* (p. 62, 63) nomina questo prelato all'anno 1229, e a pag. 68 registra un altro *Lunardo* Querini primicerio nel 1281 con evidente errore; poichè in nessuna cronologia dei primicerj trovasi questo secondo *Lunardo*, se ne eccettui la cronologia dell'Orsoni (p. 460), il quale lo registrò senza dirci da qual documento l'abbia tratto.

XII. JACOPO BELEGNO. Fu eletto primicerio nel 1251. Chi succedesse a *Lunardo* Querini non si sa: è un'altra di quelle lacune che resteranno nella serie dei primicerj. Si sa che il Belegno nel 1239 era canonico di san Marco, che poi nel 45 di quel secolo era piovano a san Bartolomeo; che essendo Arcidiacono della chiesa di Grado fu nel 1255 promosso a quella sede patriarcale. A lui fu indirizzato il Breve di Innocenzo IV, col quale autorizzava i primicerj a far uso della mitra, dell'anello e del pastorale. Nota il Cicogna che non è certo se uno o più soggetti collo stesso nome e cognome sieno stati fregiati delle dette cariche (Dandolo, *R. I.*, t. XII, col. 360; Cornaro, t. III, 21, x, 181; Nardini, *Series Præf. S. Barth.*, p. XXV; Galliciolli, *Mem. Ven.*, t. IV, 333). Dallo Stringa è posto quarto nell'ordine dei primicerj.

Ritratto di Jacopo Bellegno, riprodotto da un dipinto esistente nella Sacrestia Marciana (Tav. V, 24).

XIII. PIETRO CORRARO, figlio del procurator Angelo, nel 1281 fu presente all'istrumento, con cui Bartolomeo Querini vescovo castellano costituisce Antonio prete priore dell'Ospitale di san Lazaro. Egli era però primicerio sin dal 1267, nel qual anno fu in concorrenza per vescovo castellano insieme con Bartolomeo Querini, il quale rimase (Cornaro, t. x, 280, XIII, 31). Un documento nel Galliciolli (t. VI, p. 76, 77) lo attesta Primicerio nel 1278, ed altri documenti nel Verci (*Marca Trivigiana*, t. II, docum. 201, p. 158; t. III, docum. 207, 209, 211, 222, pag. 7, 8, 10, 21) cel fanno vedere in questa carica negli anni 1274-75-77. Da questi documenti apparisce che il Corraro fu delegato dal pontefice a decidere alcune liti, e che sofferì per questa cagione delle contese coi Bassanesi circa certi beni da esso acquistati: come più diffusamente puossi nel Verci leggere. Chi stesse al Sandi (*Storia Civile*, t. II, p. 875) crederebbe che egli fosse stato primicerio sin dal 1260; ma l'errore di lui risulta dalla serie dei vescovi castellani. Malamente il Meschinello lo denomina *Corner* (t. III, pag. 14), peggio ancora il Tentori che lo fa arcivescovo di Candia verso il 1287; il diligentissimo Cornaro non lo dice nè nelle *Chiese Venete* nè nella *Creta sacra*. Si trova bensì un Pietro Corraro piovano a sant'*Aponal* nel 1263, e un altro nel 1275 piovano a san Maurizio (Cornaro, t. XIV, *supp.*, t. III, p. 381). È il quinto nell'ordine dello Stringa.

XIV. SIMEONE MORO, dopo aver rette come paroco le tre chiese de' Ss. Gervasio e Protasio (l'Orsoni dice che dal documento dal Cornaro citato non apparisce che il Moro sia stato piovano de' Ss. Gervasio e Protasio *Cron. st.*, p. 103), di san Barnaba e di san Pantaleone, fu eletto primicerio nel 1287, e stabilì le regole per celebrare i divini uffici nella Basilica ducale. Fu poi vescovo di Castello nel 1291 (Cornaro, t. x, 181; XIII, 33). Tra i primicerj dello Stringa è il sesto.

XV. BARTOLOMEO QVERINI. Successe al Moro nel 1291-1292, e nel 1293 circa fu vescovo di Castello (Cornaro, t. x, 182, XIII, 35; Galliciolli, t. VI, p. 96). Fu da Bonifazio VIII traslocato a Novara nel 1303, e dal B. Benedetto XI a Trento nel 1304, ove morì (Orsoni, *op. cit.*, pag. 106). Nello Stringa tiene il settimo posto.

XVI. MARCO PARADISO eletto nel 1293 (Cornaro, t. x, 182). Nella *Creta Sacra* (t. II, 44) vi ha un documento del 7 aprile 1294 che lo ricorda; e una carta raccolta dal Galliciolli lo rammenta nel settembre del medesimo anno. Tra quelli dello Stringa è l'ottavo. La casa dei Paradiso è antica tribunizia e si spense in un Girolamo nel secolo XVI.

Ritratto di Marco Paradiso, riprodotto da un dipinto esistente nella Sacrestia Marciana (Tav. V, 28).

XVII. MATTEO VENIER trovasi primicerio fin dal 1301 in un documento riportato dal Cornaro (t. x, 110), e così pure trovasi in tal carica negli anni 1307, 1308 in altri due documenti riportati da Flaminio stesso (t. III, 47; x, 208); dimodochè prima ancora del 1313 in cui è segnato dal Cornaro egli sosteneva quella di-

gnità. Anzi da un altro documento presso il Gallicciolli (t. VI, 116) vedesi che il Venier era primicerio sin dal 1298. Fece riordinare il ceremoniale della Basilica, regolando in varie parti gli statuti di quei canonici (GALLICIOLLI, t. VI, 68 e segg.). Nel 16 giugno 1326 è nominato ancora in quelli statuti (t. VI, 120), e nello stesso anno fece il suo testamento (CORNARO, t. X, 182). Nello Stringa occupa il nono posto.

XVIII. COSTANTINO LOREDANO piovano di san *Lio* (san Leone IX) fu primicerio di san Marco nel 1328. Nel 1343 fu nominato alla sede episcopale di Cittanova nelle lagune; ma non v'andò perchè Clemente VI dichiarò nulla la sua elezione. Fece il suo testamento nel 1346 (CORNARO, t. X, 182).

XIX. GIOVANNI BONIOLO dottore trovasi primicerio nel 1346, nominato in un documento presso il Cornaro (t. I, 208) e in un altro del 1347 presso il Dandolo riportato dal Cornaro (t. X, 182). Morì circa il 1354.

XX. GIOVANNI LOREDANO. Nel 1354 fu eletto primicerio che non era ancora sacerdote, come il Boniolo di prima e il Bembo di poi. Era anche canonico di Castello, la cui dignità insieme col Primiceriato ritenne fino al 1390, in cui fu elevato a vescovo. Prima però che della sua chiesa prendesse possesso, fu traslato il 21 novembre del medesimo anno a Capo d'Istria dove morì il 1411 (ORSONI, *op. cit.*, pag. 146; CORNARO, t. X, 183, XIII, 126). È il decimo nell'ordine dello Stringa.

XXI. FRANCESCO BEMBO canonico di Modone e cappellano di san Marco, fu eletto primicerio nel 1391; passò nel 1401 vescovo di Castello (CORNARO, t. X, 185, XIII, 130; ORSONI, *op. cit.*, p. 151 e segg.; GALLICIOLLI, t. VII, 30, 31). Della sua elezione a Primicerio è distesamente narrato nel Galliciolli, *l. c.* Dallo Stringa gli è dato l'undecimo posto.

XXII. GIOVANNI LOREDANO secondo di questo nome, fu primicerio nel 1401, ed era canonico di Castello e notaio. Per salvare la vita ad un reo di morte stipulò, insieme con Biagio Catena piovano di san Leonardo nel 1407, una carta di giuramento falso; onde dal Consiglio dei X fu condannato a perpetuo esilio, e dal doge Michele Steno fu privato della dignità primiceriale (CORNARO, t. V, 189; XIII, 14). Fra quelli dello Stringa è il dodicesimo.

Ritratto di Giovanni Loredano, riprodotto da un dipinto esistente nella Sacrestia Marciana (Tav. V, 27).

XXIII. BARTOLOMEO DE RICOVRATI fu eletto primicerio nel 10 settembre 1407, e il 14 il doge Michele Steno gli dette l'investitura. Tra le carte del Gradenigo (*Museo Correr*, busta 21) è notato che era Priore, non si dice di qual luogo, ma senza dubbio, dell'ospital di san Marco; e che fu uno dei cinque deputati alla elezione del Primicerio. È detto ancora che nel 1411 fu nominato dal capitolo di Capo d'Istria vescovo di quella città, ma che Giovanni XXIII non credette bene di confermarlo. A lui e a' successori diede Martino V ampli privilegi per sè e per la Basilica Marciana, dei quali è detto nel testo della *Memoria*. Nel 1407 il doge Steno investendolo primicerio ordinò che gli fossero assegnati « *quaranta annui argenti et l' utilità provenienti dall'Oratorio del Crocefisso, detto Capitello* » (*Mss.* GRADENIGO *nel Museo Correr,* busta 21). È il tredicesimo dello Stringa.

Ritratto di Bartolomeo De Ricovrati. riprodotto da un dipinto esistente nella Sacrestia Marciana (Tav. V, n. 25).

XXIV. NICOLÒ DAL CORSO (*de Curso*) gli successe. Era primo prete di san Barnaba, notaio e cancelliere ducale, poi nel 1409 piovano di santa Eufemia, indi nel 1414 di san Barnaba. Nel 1420 fu mandato a Cividale del Friuli a ricevere il codice del Vangelo di san Marco (CORNARO, t. V, 582, X, 176, 177). Nel 1423 eletto primicerio ducale, non si sa se di questa carica sia stato investito. Si sa che nel 1424 non era primicerio. Nelle *Notizie storiche* il Cornaro dice che fu sepolto nell'atrio della Basilica in una tomba, su cui vedesi una figura scolpita di mezzo rilievo. Che sia stato sepolto colà può essere benissimo, perchè eran le tombe comuni ai primicerj, ma la figura scolpita non è di lui, bensì di Bartolomeo Ricovrati.

XXV. POLIDORO FOSCARI gli successe nel 1425. Due anni dopo Martino V concesse che i cappellani della Basilica potessero portare la zanfarda di pelle di vaio. Nel 1437 fu assunto al vescovado di Bergamo; ma non essendosi lodevolmente comportato, di notte dovette venire a Venezia (CORNARO, t. X, 200; SANDI, c. 6, art. 2.°). Finì arcivescovo di Zara. Tiene il posto quattordicesimo tra quelli dello Stringa.

XXVI. MICHELE MARIONI. Da un documento del 1452 che sta nel Cornaro (t. X, 200, 201) rilevasi che il Marioni era già morto in quell'anno; cosicchè conghietturasi che sia succeduto al Foscari nella dignità primiceriale, non trovandosi alcun altro tra l'anno 1437 e il 1452 in cui fu eletto.

XXVII. PIETRO FOSCARI. Egli nel 1477 fu creato Cardinale da Sisto IV e vescovo di Padova. Dice il Cicogna, nel t. II delle *Iscr. Ven.*, pag. 257, che la esaltazione sua al Cardinalato fu promossa a nome della Repubblica dal card. Barbo. La famosa libreria di Padova ch'egli ricevette dal vescovo Jacopo Zeno donò ai canonici di quel capitolo (*Degli Agostini*, t. I, 303, 304). Essendo lui Primicerio, il Maggior Consiglio fece andar parte che i primicerj della Marciana dovessero essere sempre nobili (CORNARO, t. X, 202). È il quindicesimo dello Stringa.

XXVIII. NICOLÒ VENDRAMINO, figlio di Bartolomeo e nipote del doge Andrea, successe al Foscari nel 1477. Morì l'anno seguente (CORNARO, t. X, 202). Nel catalogo dello Stringa è il sedicesimo.

XXIX. PIETRO DANDOLO uomo dottissimo e protonotario apostolico entrò nel primiceriato nel 1478. Nel 1501 fu assunto al vescovato di Vicenza, da cui passò all'episcopato di Padova (CORNARO, t. X, 202; XIV, 410). Diciassettesimo di quello dello Stringa.

XXX. GIROLAMO BARBARIGO di Padova e protonotario apostolico visse nel Primiceriato dall'anno 1501 al 1548 (CORNARO, t. IV, 135; X, 202). È il diciottesimo dello Stringa.

XXXI. FRANCESCO QVERINI figlio di Giorgio fu eletto nel 1548 e morì nel gennaio 1563. Giulio III nel 1550 volle uniti alla mensa del Primicerio alcuni beneficî privati situati nel dominio (CORNARO, t. X, 202, 203). Lo Stringa lo registra al numero XIX. In alcune carte vecchie del Museo Correr si legge: « Francesco Querini Prim.° di S. Marco amalà da doi mesi di frieve d'anni 40 morì nella contrada di S. Polo ».

XXXII. DIEDO LUIGI (*Alvise*) ottenne questa dignità nel 1563. Clemente VIII nel 1596 approvò ed accrebbe i privilegi dai sommi Pontefici concessi alla carica. Morì nel 1603 (CORN., t. X, 203), ed è l'ultimo della serie dello Stringa. Nella Chiesa dell'isola delle Grazie

fu seppellito con questa iscrizione raccolta dal Cicogna (Mss. Museo Correr).

D·O·M.
Aloysius Diedo D. Marci Primicerius XL
Ann. Dign. perfunctus eaque impediit
Aucta Privilegiis decorata
Deo sacellum · Sibi Sepulcrum
P. Testamento iussit
vixit ann. XLIII · Obiit MDCIII · XXIII Xbris
And. et Ant. Nep. m. P.

XXXIII. GIOVANNI TIEPOLO, il più celebrato dei Primicerj per dottrina e santità. Fu eletto nel 1603 e vi rimase sino al 1619, in cui fu elevato a Patriarca di Venezia. Di lui largamente discorrono i nostri scrittori: il Cornaro (t. x, 203; xiv, 184), l'Orsoni (*Op. cit.*, pag. 384 e segg.) e il Cicogna (*Iscr. Ven. passim.* t. 2. 3. 4. 5). Scrisse varie opere che sono a stampa ripiene di unzione e di sana dottrina; distese il celebre catalogo de' Santi e Beati veneziani, facendone dipingere le imagini che ora abbellano la cappella di san Mauro in santa Maria dell' Orto, esaltando così questi illustri in santità cittadini nostri, lasciati poi poco amorevolmente in perfetta dimenticanza. A nutrimento della pietà ed a ringiovanimento di questo nostro dottissimo e pio Patriarca gioverebbe assai che di quelle sue operette, svecchiandole, qualcheduno si facesse editore; gioverebbe più assai che non facciano le pubblicazioni di certi nostri scrittori, specialmente del 1700, i quali non lasciarono dietro di sè che odore di corruzione in perdimento altrui.

Ritratto di Giovanni Tiepolo, riprodotto da un dipinto esistente nella Sacrestia Marciana (Tav. V, 26).

XXXIV. MARC' ANTONIO CORNARO successe al Tiepolo nel 1619, e durò sin al 1632, in cui fu mandato vescovo a Padova (Cornaro, t. x, 203; Dondiorologio, *Canon. di Padova*, p. 64).

XXXV. BENEDETTO ERIZZO abate di san Grisogono di Zara, nepote del doge Francesco, fu promosso a Primicerio nel 1633 in benemerenza dei servigi prestati alla patria dal Doge suo zio (*Parte del M. Cons.*, 11 settembre 1633). Morì nel 1655.

XXXVI. GIROLAMO DELFINO di Almorò ebbe nel 1655 la sede primiceriale ai 28 agosto. Passato in Padova morì nel 1691 ai 29 settembre e fu seppellito nella chiesa parochiale di san Michele, come dall'epigrafe seguente riportata dal Salomonio (*Inscr. Nobis*, p. 154): Hieronimus Delphinus olim Venetiarum Primicerius Pietate ac doctrina eximius, jure patronus hujus Ecclesiæ sancti Michaelis ipsi tutelaris die eidem sacro . obiit annorum LXXXI . festo Divi Hieronimi . Hoc marmore conditus est anno salutis MDCLXXXXI.

XXXVII. DANIELE GIVSTINIANO fu Pietro nel 25 agosto 1663 fu eletto primicerio; dopo un anno fu assunto all'episcopato di Bergamo (Corn., t. x, 204).

XXXVIII. GIAMBATTISTA SANVDO figlio di Marco procuratore, ebbe il primiceriato nel 1664, che lasciò nel 1684, non nel 1674 come il Cornaro asserì. Fu dottore in ambe le leggi, e fu eletto Primicerio con particolare dispensa del Maggior Consiglio, non avendo ancora raggiunto l'età prescritta dei 25 anni. Ai 19 giugno 1684 fu promosso all' episcopato di Treviso. Restaurò il palazzo vescovile e piantò un nobilissimo Seminario, quantunque di tali opere, in iscrizione che si leggeva sull' esterior facciata dell' episcopio, desse il merito al suo successore Fortunato Morosini. Il prete Morando Morandi quando fu elevato Primicerio gli tenne un' allocuzione che così principia: *Nondum a clamore cessas strepente tuba fama?* Gonfiore del tempo, come è tutta secentistica l'intitolazione d' essa: *Arbor foecunda*. Nel suo *Can di Diogene* il p. Francesco Fulvio Frugoni lo loda altamente.

XXXIX. GIOVANNI BADOARO fu nel 1684 sostituito al Sanudo. Fu nel 1688 patriarca di Venezia; poi cardinale, fu traslatato a Brescia dove morì nel 1714 in odore di santità per le sue esimie virtù (Orsoni, *op. cit.*, pag. 401-8).

XL. PIETRO SAGREDO di Giovanni procuratore, fu eletto Primicerio nel 1688. Alessandro VIII concesse a lui ed a' successori suoi di poter oltre la prima tonsura conferire i quattro ordini minori ai chierici di sua giurisdizione, e di rilasciare le lettere dimissoriali tanto per gli ordini minori quanto per i maggiori. La Bolla è del 1690 e racchiude anche la facoltà di abilitare i sacerdoti alla sua giurisdizione soggetti ad ascoltare le confessioni dei fedeli. Morì nel 1696 (Cornaro, X, 204).

XLI. LVIGI RVZZINI fratello del doge Carlo gli successe, e dopo d' essere stato in officio due anni, fu promosso vescovo di Bergamo nel 1689, dove morì nel 1708. Visse santamente, e il p. Tomaso Ceva d. C. d. G. ne scrisse la vita (*Milano, appr. Gius. Pandolfo Malatesta, MDCCXII).*

XLII. GIANFRANCESCO BARBARIGO, degnissimo nepote di quell' illustre e santo uomo che fu il card. Gregorio Barbarigo vescovo di Padova. Fu eletto a primicerio nel 1698 quando andava ambasciatore della repubblica a Lodovico XIV. In quest' anno medesimo andò vescovo di Verona dapprima, poi di Brescia; morì cardinale e vescovo di Padova nel 1750. Il Cicogna nelle *Iscr. Ven.*, t. 1, p. 167, col. 2, ricorda che fatto vescovo di Padova fece con grande magnificenza eseguire nel 1732 un'opera intorno agli uomini illustri di casa Barbarigo, intitolata: « Numismata virorum illustrium ex Barbadica gente »; opera che fu continuata nel 1760, alla quale tengon dietro gli elogi latini dettati dal chiarissimo abate Natale Dalle Laste di quattro chiari Barbarigo.

XLIII. PIETRO BARBARIGO. Nel 1698 fu creato Primicerio e nel 1706 Patriarca di Venezia. Narra l'Orsoni (*op. cit.*, pag. 409) sulla fede del Coletti che « mentre in Senato stavasi eleggendo esso nuovo Patriarca Barbarigo, entrò una Colomba per un' aperta finestra e andò ad appoggiarsi sopra una spalla del Senatore Girolamo di lui padre, pel che più facile e con numero maggiore di voti riuscì la elezione ». Quindi nella sala del di lui palazzo paterno nella fu parrocchia de' Ss. Vito e Modesto leggesi la seguente iscrizione:

Ritratto di Pietro Barbarigo, riprodotto da un dipinto esistente nella Sacrestia Marciana (Tav. V, 29).

Auspice Columba
D . O . M.

Qui fu eretto il Baldacchino per il Serenissimo Principe Alvise Mocenigo, che venne a levare Monsignor Illustrissimo e Reverendissimo Pietro Barbarigo per condurlo a S. Pietro a dargli possesso della Dignità Patriarcale, il che seguì con tanto concorso et applauso di tutta la città e con intervento di Principi e Principesse forestiere, che potè chiamarsi la fonzione un vero e regio trionfo.

XII Settembre MDCCVI.

Il reggime del Patriarca Barbarigo paternamente risoluto ed energico è ricordato ancora con lode e plauso di lui, per opera del quale il clero fu tanto rilevato nei costumi e negli studi che fiorì di bellissima e vantaggiosissima vita; nè mai quanto nel secolo XVIII ci fu a Venezia un' accolta tra il clero di bravissime persone ed onestissime da eccitare la santa invidia delle vicine e delle lontane città. Morì compianto il 1725 e volle essere seppellito in san Vito dove avea ricevuto il santo battesimo.

XLIV. VINCENZO MICHIELI, di Giovanni Cavaliere, ebbe il primicierato nel 1706 e tenutolo circa sette anni rinunciò nel 1713. Di lui è narrato nel testo (CORNARO, t. x, 205).

XLV. GIOVANNI CORNARO, figlio di Francesco cavaliere e procuratore, tenne il primiceriato dal 1713 al 1718 in cui morì pieno di meriti (CORNARO, t. x, 205). In un manoscritto anonimo del secolo passato intitolato *Memorie de' fatti che accadevano alla giornata* nell' Archivio Curiale (*Busta Primic.*) a' dì 13 maggio 1718 si legge: « *Morse da Caduta Appopletica, in età di anni 30, in Castelfranco, M.r Giovanni Cornaro da s. Mauritio, Primicerio della Ducale di s. Marco. Fu portato a Venezia in cassa, li 14, et alli 15 è stato esposto nella Sala del Palazzo primiceriale; et alle ore 23 fu condotto per Barca a' Ss. Apostoli, per dargli sepoltura, nei sepolcri di sua famiglia* ».

Fig. 6) Stemma dell'ultimo primicerio di san Marco, Luigi Paolo Foscari.

XLVI. PIETRO DIEDO, di Girolamo Senatore, fu assunto a primicerio nel 1718 e resse con lode fino al 1787, in cui cessò per morte (CORNARO, t. x, 205; ZUCCHINI, *Sestier secondo*, p. III).

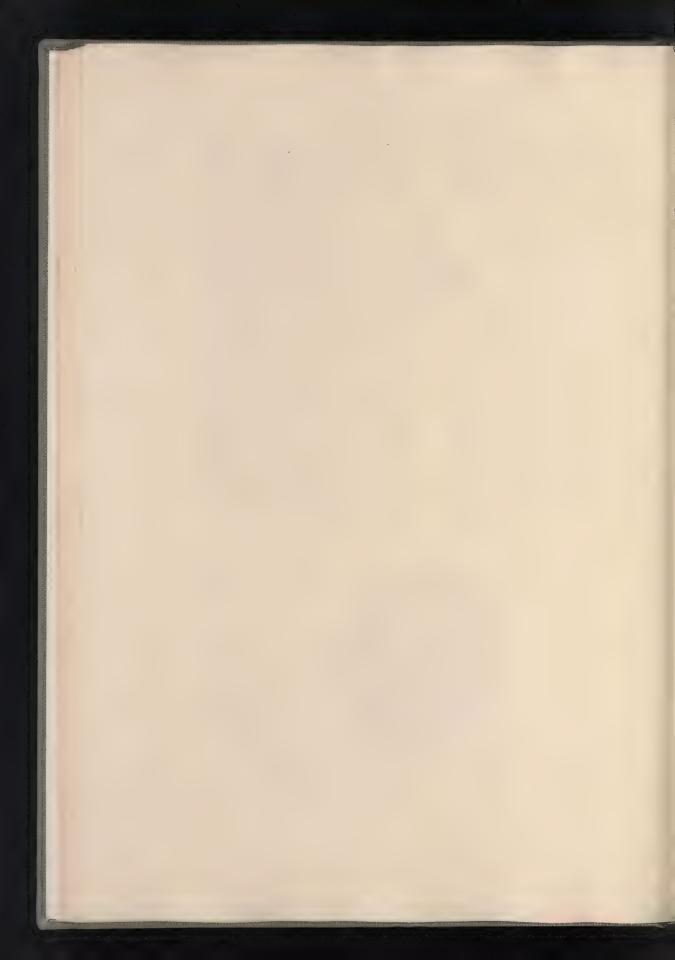
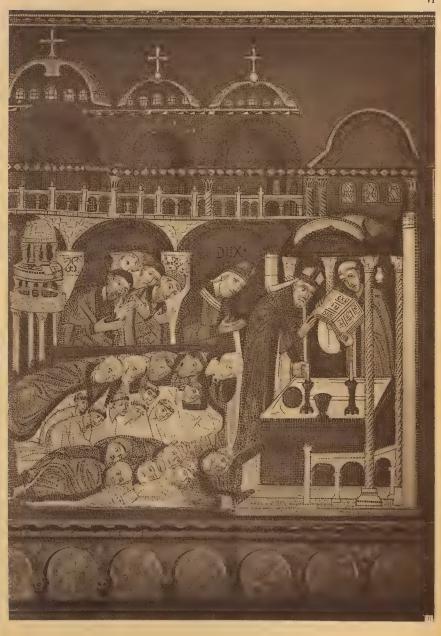
XLVII. LVIGI PAOLO FOSCARI. Entrò in officio dopo il Diedo e in lui si spense questa illustre dignità; chè cessata la Repubblica, la Ducale Basilica divenne nel 1807 Basilica Patriarcale, come fu narrato nella *Memoria*. Del resto cotesta dignità non si poteva spegnere in personaggio nè più dotto nè più zelante e pio. Imperciocchè, nato da una delle più celebrate famiglie del nostro patriziato, a buon' ora abbracciò la via ecclesiastica; fu nel 1755 eletto canonico di Padova, ed ivi cattivossi l' amore e l' estimazione di tutto il Capitolo per la sua soda pietà e per le virtù che gli abbellivano l' animo; ond' è che riuscì assai dolorosa la rinuncia che ne fece quando nel 1781, chiamato a sostituire il Diedo, dovette abbandonare quel posto e quella città. Della sua pastorale sollecitudine per il bene e il decoro della Ducale Basilica, della sua prudenza in tempi e circostanze difficilissime fanno fede gli atti di lui esistenti nell' Archivio Curiale. Si accaparrò per tali meriti la estimazione comune; e come dalla repubblica fu usato in legazioni onorifiche, così dai Pontefici Pio VI e VII fu amato peculiarmente. Il primo lo destinava vescovo di Padova dopo Nicolò Antonio Giustiniani, il secondo gli offeriva il patriarcato di Venezia dopo il piissimo Giovanelli; il Senato poi a più riprese lo invitava ad andare a reggere quando Udine, quando Vicenza e Verona. A tutte coteste onorificentissime esibizioni egli oppose sempre umile rifiuto, non reputandosi atto (e n' era attissimo per dottrina e pietà) a sì importanti incarichi. Morì nel 1810 a' 18 di gennaio straziato l' animo pio e veneziano dai mali incolti alla sua cara patria. Fu ultimo dei primicerj, ma fu l'ultimo ancora della sua famiglia cospicua che abitava ai Ss. Simeone e Giuda. I funerali in san Marco furono di largo compianto e onorificentissimi, e a lodatore meritato ebbe uno dei più eloquenti e dotti oratori del nostro clero d' allora, D. Gio. Prosdocimo Zabeo.

k) Leone. — Miniatura. — (1475) — Scuola grande di san Marco. — Archivio di Stato ai Frari.

VI.

RITO ANTICO
E CERIMONIALE DELLA BASILICA.

M·D·XLV
VBI DILIGENTER INSPEXERIS, ARTEMQVE AC LABOREM
FRANCISCI ET VALERII ZVCCATI VENETOR. FRATRVM
AGNOVERIS, TVM DEMVM IVDICATO

VI

RITO ANTICO E CERIMONIALE DELLA BASILICA.

EI LIBRI E TRATTATI liturgici *rito* è sovente sinonimo di *cerimonia*; tuttavolta fra una voce e l'altra corre non lieve divario, conciossiachè *rito* possa definirsi quel complesso di atti esterni, o stabiliti per legge ecclesiastica o basati su antichissime consuetudini, i quali servono al culto esterno divino sì pubblico e sì privato; questi atti esterni onde consta il culto sono le *cerimonie*.

Nè si facciano le meraviglie, che nella Chiesa *una* vi siano stati e vi siano tuttora parecchî riti, derivanti tutti dai tempi apostolici: gli Apostoli corsero l'orbe conosciuto a spargervi la buona novella, ed ognuno di essi, pur rimanendo fermo inalterabilmente nell'unità della fede e della morale, per tutto che riguarda al culto esterno acconciavasi prudentemente (come era utile e quasi direi necessario) all'indole delle genti catechizzate ed alle circostanze locali di governo, clima, suolo ecc. In appresso queste stesse cause, ed altre minori, quali sarebbero il più o meno di libertà per l'esercizio del culto, le condizioni economiche, le forme degli edifizî consecrati alla religione, e via dicendo, produssero nuovi mutamenti nei riti primitivi, non già nelle parti essenziali, ma nelle accessorie. A mo' d'esempio, in qualsiasi rito vi furono sempre e vi sono nella messa letture sacre, preci, offerta, consecrazione e consumazione, variando soltanto la qualità e l'ordine progressivo delle letture e preghiere, e la lingua.

Scriveva quindi a ragione Tertulliano (De vel. virg.): « manente.... lege fidei, quæ una omnino est, sola im» mobilis et irreformabilis, cetera ad disciplinæ ratio» nem admittunt novitatem, operante scilicet et perfi» ciente usque in finem gratia Dei ».

Se non che col progredire dei tempi, la rilassatezza di alcuni chierici, il capriccio d'altri, le pretensioni dei potenti, l'amore di novità, ecc. aveano alterato a dismisura le antiche liturgie, introducendovi troppe mutazioni, e non tutte lodevoli: perciò Pio V.° saviamente determinò di metter argine e rimedio a cotanto disordine, e colle due Bolle *Quod a Nobis* (9 luglio 1568) e *Quo primum tempore* (14 luglio 1570) ei stabiliva un unico rito, il Gregoriano o Romano, cui fece peraltro riformare: tuttavolta permetteva il Pontefice, si potessero seguire quei Riti di cui l'istituzione ammontava a non meno di dugent' anni. In tal modo, e si rispettava l'antichità, ed evitavasi una smodata discrepanza nell'esercizio del culto divino.

Distinguonsi i Riti in orientali ed occidentali: di questi, oltre al romano, quattro rimasero allora approvati, e sono il mozarabico, il gallicano, il patriarchino e l'ambrosiano; oggidì quest'ultimo solo è in vigore.

Premessi questi brevi cenni sui Riti, passiamo adesso a dir di quello seguìto ab antico nella Cappella ducale di san Marco in Venezia.

Non v'ha dubbio, che questo sacro rito, il quale durò sino al 19 ottobre 1807 (anno in cui *di fatto* questa chiesa divenne cattedrale di Venezia) fosse l'antico Gradese. Tralasciando di addurre altre prove ed altri documenti, basti citare il Breve di Papa Callisto III.° (12 dicembre 1456), col quale accorda al patriarca veneziano ed ai suoi canonici di uffiziare secondo il rito romano « non obstante quod secundum consuetudinem » olim Ecclesiæ Gradensis hæc omnia facere consueve» ritis ».

Tuttavolta questo rito gradese, nei tempi posteriori chiamato *Patriarchino*, era per certo l'antichissimo introdotto in Aquileja dai primi capi di questa chiesa. È noto, come nel 489 Marcelliano, vescovo aquilejese, a fuggir la persecuzione di Teodorico, re infetto dall'eresia ariana, si ricoverasse nel finitimo castello di Grado, trasferendovi la sede episcopale; ed è perciò più che probabile vi trasferisse altresì il proprio rito. In appresso, calmate le turbolenze, la sede tornava ad Aquileja, ma Grado eziandio s'ebbe il suo vescovo, e poscia sì l'una come l'altra sede furono elevate al grado di patriarcali. È noto altresì, come il patriarcato d'Aquileja si staccasse per buon tratto di tempo dall'unità romana per lo scisma detto dei Tre Capitoli; ed è ragionevole quindi il supporre, che a motivo di questo scisma il rito comune alle due sedi si chiamasse dai cattolici gradese o patriarchino invece che aquilejese. Dissi *rito comune*, poichè poche e non notevoli ne sono le differenze, e queste certamente prodotte dallo scorrere del tempo, come sempre addiviene, e dalla separazione d'Aquileja dalla sede romana.

Non v'ha dubbio, lo ripeto, che il sacro rito della Cappella ducale di san Marco fosse l'antico gradese; e quindi s'ingannano quelli che lo vorrebbero derivato dall'alessandrino o dal costantinopolitano: ove lo si esamini per bene, consta esser desso affine all'antico romano, ossia gregoriano, quantunque alcuni autori accennino a non poche discrepanze tra l'uno e l'altro; ma queste alterazioni, prodotte dal corso dei secoli, dalle circostanze locali o politiche, dall'aggiunta di qualche grecismo (effetto delle molteplici relazioni di Venezia coll'Oriente) non sono certamente tali da negare una stretta affinità tra i due riti gregoriano e patriarchino, tanto più che il canto corale in tutti e due è lo stesso.

A questo proposito dice assai bene Don Francesco Macchietta (nell'opera *De divino Officio Commentarius historico-theologicus* etc. *Venetiis*, 1739, pag. 90) « . . . » non quamlibet in divinis officiis diversitatem ritum » inducere. Minutiora sæpius occurrunt quæ diversum » quidem reddunt officium, a communi tamen ritu non » excludunt. Sic non eadem sanctorum colere solemnia, » aliud evangeliorum aut lectionum habere in quibus» dam festis cursum ac ejusmodi quædam, ea non sunt » ut ad diversum ritum adducant, vel ut expostulari » quis possit alterius ritus sectator, si forte contra pro» priæ Ecclesiæ consuetudinem talem in recitatione ad» mittat varietatem ».

A tenere una via giusta e di mezzo, opinerei potersi dire, che tra i quattro riti occidentali quello che meno si discostava dal gregoriano era il patriarchino, in ispecie nella celebrazione della messa.

Non v'ha luogo a dubitare, che collo scorrere dei secoli dovesse quest'ultimo rito subire mutamenti ed alterazioni, e che quindi si riconoscesse il bisogno di

purgarnelo e di richiamarlo alla primitiva purezza: a tal uopo era conveniente il fissarne le cerimonie. Per ciò alla metà del secolo decimoterzo, Pietro Pino vescovo d'Olivolo (così chiamavasi allora il Prelato di Venezia) col consenso di tutti i pievani e dei canonici della sua chiesa cattedrale di san Pietro di Castello, fece un *Ordinario* per l'ufficio divino e per le cerimonie sacre di tutto l'anno: di questo si servì in appresso la diocesi castellana od olivolese.

Pare che in questa, sin dai primordî del secolo decimoquinto, e forse prima, si fosse destato il desiderio di seguire il rito romano, certo per uniformarsi anche nella liturgia alla chiesa madre delle altre tutte, e che per tal motivo oltre al patriarchino vi fosse in uso (almeno privatamente) il rito gregoriano: e di fermo il vescovo Marco Lando circa il 1418, prescrivendo, che tutti i sacerdoti e chierici beneficiati devano dire e cantare l'ufficio « secundum antiphonarium et alios libros » ecclesiæ et secundum quod in qualibet ecclesia con» suetum est dici », non proibisce per altro, « quod » quilibet de per se non possit et valeat dicere officium » aliud, si secum fuerit legitime dispensatum ». Da questo decreto vescovile sembrerebbe che, pur restando fermo il rito aquilejese nelle pubbliche cerimonie e feste, potesse il clero nostro nella recita privata del divino uffizio seguire un altro rito, purchè fosse questo legittimamente riconosciuto.

Finalmente col citato Breve di Callisto III.° (1456) ottenuto ad istanza del patriarca Maffeo Contarini, successore di san Lorenzo Giustiniani, cessò nella diocesi di Venezia il rito patriarchino, rimanendo in vigore soltanto in san Marco, giacchè il Doge e la Signoria vi tenevano assai.

Moro Simeone, il qual tenne il Primiceriato della Cappella Ducale dal 1287 al 1291, ordinava si scrivesse ad uso della sua chiesa un Rituale per la sacra liturgia e pei divini ufficî dal maestro di coro e ceremoniere Bartolomeo Bonifacio, e questo rituale venne realmente compilato e scritto *secundum veram ecclesiæ antiquamque ordinationem*. Non andò molto, e nel 1308 il Primicerio di san Marco Matteo Venier incaricava Donodio, pievano di san Luca e canonico ducale, di rivedere il Rituale scritto dal Bonifacio e di ripristinarlo all'antica purezza, togliendone tutto che reputasse sconveniente.

Per altro nel rito patriarchino, sebbene ristretto alla sola Cappella Ducale di san Marco e perciò chiamato in dialetto altresì *marcolino*, continuavano ad introdursi alcune alterazioni, specialmente per volere dei dogi: ne sia prova, che non di rado negli antichi ceremoniali manoscritti al margine di alcune prescrizioni trovansi di tratto in tratto cenni in proposito, segnati da altra mano in tempi posteriori: a mo' d'esempio, più volte mi sono avvenuto nella frase: « non est amplius » in viridi observantia ».

Don Giambattista Pace nel 1679 compilò il « *Ceremoniale Magnum*, *sive* Raccolta universale di tutte » le ceremonie spettanti alla Ducal Regia Cappella di » san Marco » ecc. (1). È un grosso volume, scritto a tratti ora in latino ed ora in italiano: vi si trova un « In» dex rerum obsoletarum quæ non sunt in usu ex anti» quo Ceremoniali excerptarum »; toccano la cinquantina: sono però di lievissima importanza, imperocchè quasi tutte hanno relazione, od alla persona di chi celebra o canta in certe solennità, od all'altare in cui ha luogo la funzione od a cerimonie secondarie. Mi piace riportare alcune di queste disusanze.

1.ª « Ligabatur Pluviale benedicentis aquam retro » ne foret impedimento: decentius et venerabilius non » ligatur, sed quando opus est Diaconus elevat partem » quæ posset esse impedimento ».

2.ª « Dominica 4.ª Quadragesimæ portabantur Ro» sæ in Processione, si erat prima Dominica mensis. » Nunc honorabilius exponuntur quatuor super altare».

3.ª « Il Venerdì Santo si cantava il Passio dal Dia» cono. Hora alla vista del Prencipe con più Maestà si » canta dalli Cantori ».

4.ª « Vicarius celebrans (in die Pascatis) osculaba» tur Ducem postquam dixit Surrexit Christus: nunc » esset absurdum Publicæ majestati hoc facere ».

Dopo aver in primo luogo accennato dei Riti, poscia di quello detto patriarchino, che fu in vigore nella Cappella Ducale di s. Marco sino all'ottobre 1807, provando come fosse il gradese-aquilejese affine al gregoriano, e finalmente dopo aver detto delle alterazioni cui subì nel corso dei secoli il rito patriarchino, trovo opportuno di accennare, prima in generale e dopo in particolare, alle principali differenze tra questo rito ed il romano.

E prima di tutto noterò, come nel patriarchino quasi sempre le sacre ufficiature sieno più lunghe: basterammi il dire, che in tutte le benedizioni solenni (acqua, candele, ceneri, ulivi) si cantavano le litanie dei Santi, innestandovi un'invocazione relativa all'oggetto da benedire, invocazione cui per ben tre volte si ripeteva, e tal fiata con successive aggiunte, come era, a mo' d'esempio, nel due febbraio, in cui dopo il versetto *Ut fructus terrae dare* ecc. si cantavano le tre invocazioni seguenti:

« Ut hos Cereos et has Candelas benedicere digneris. Te rogamus etc. »

« Ut hos Cereos et has Candelas benedicere et consecrare digneris. Te rogamus etc. »

« Ut hos Cereos et has Candelas benedicere, consecrare et sanctificare digneris. Te rogamus etc. »

In san Marco nelle salmodie e lezioni si continuò sempre ad usare la versione *itala* della Bibbia a preferenza della Vulgata, ed anche oggidì nel *Benedictus*, che si canta nei tre mattutini della settimana santa, musicato da Antonio Lotti (+ 1640), i versetti 3.° e 4.° sono i seguenti:

« Sicut locutus est per os sanctorum suorum Prophetarum qui a sæculo sunt. »

« Et liberavit nos ab inimicis nostris et de manu omnium qui nos oderunt. »

Si dica lo stesso di altri salmi ed inni.

(1) Altre simili compilazioni si trovano anche di data anteriore. Nell'Archivio di Stato ai Frari, e più particolarmente nell'Archivio dei Consultori in jure sonvi i seguenti:

N.° 555: Rituum ecclesiasticorum Cerimoniale iuxta Ducalis Ecclesiae Sancti Marci Venetiarum consuetudinem ex vetustissimis ejusdem Ecclesiae Codicibus quam diligentissime undique collectum ac in ampliorem formam et ordinem novissime renovatum, anno Domini MDLXIII Pio IIII Pontifice maximo Apostolicae Sedis sceptro tenente Hieronymoque Priolo Rempublicam venetam optime gubernante — (di c. CLXXXV ed Indice).

N.° 557: Compilazione dei Cerimoniali esistenti nella Cancelleria Secreta, nella Cancelleria Ducale, nella Procuratia *de supra*, con una copia fedelissima dell'antico cerimoniale della Chiesa di san Marco, fatta nel 1755 dal p. Zuanne Gavazzi maestro di coro e di cerimonie per terminazione della Signoria 23 gennaio 1752/3 — (grossissimo in folio — c. XLVIII - 482).

N.° 558: Cerimoniali pubblici, tomo II. Scritto da Giovanni Verdura Maestro di Cerimonie della Ducal di san Marco 1758 — (di carte scritte 383).

Più antico di tutti questi è quello citato dall'Ing. P. Saccardo nella sua Illustrazione della Cappella di sant'Isidoro, e meriterebbe forse una speciale considerazione; ma questa ci menerebbe ora fuor di luogo.

Quando nella messa solenne era esposta sull'altare qualche reliquia di Santo la si dava a baciare, non già dopo il divin sacrificio, ma prima dell'offertorio.

Finalmente i crocefissi e le sacre immagini erano per più lungo tempo velate pel rito patriarchino che pel romano, cioè per tutta la quaresima, e probabilmente nelle Rogazioni triduane e nelle processioni per invocar l'ajuto celeste in qualche pubblica calamità. Si legge infatti in un antichissimo inventario di suppellettili ecclesiastiche (20 luglio 1459): « XVII panni ovver Mare» gne, colle quali se coverse i Altari la quaresima come » per procession ». Forse quest'uso (ch'è pure di altri riti) non fu sempre costante nè del tutto seguìto, se stiamo a quanto scrisse il Pace, che nel suo *Ceremoniale Magnum* ha la seguente nota: « Il p.mo giorno di Qua» resima si coprono la Palla, l'altar del Sacram.to (l'an» tico) e le Croci delli due Altari per esser cose pretiose, » che non devono apparire in tempo di lutto, e di me» stitia; il resto si copre la Dom.ca di Passione ».

Ora, scendendo alle differenze particolari fra i riti romano e patriarchino, accennerò alle principali 1) nei colori dei sacri paramenti; 2) nel culto di Maria Vergine; 3) nell'amministrazione dei Sacramenti; 4) nelle maggiori solennità dell'anno; 5) nelle cerimonie religioso-politiche, ovvero ducali.

1) Fin dal primo secolo la Chiesa cristiana usò speciali vestimenta nelle sacre funzioni, in ciò seguace dei dettami dell'antico Testamento, nel quale ai sacerdoti d'Israello offerenti sacrificî erano prescritte le sacre vesti. Non si può peraltro fissare l'epoca precisa in cui si stabilirono determinati colori pei paramenti sacerdotali secondo la qualità della festa: tuttavolta da alcuni affreschi esistenti nelle antiche chiese di Roma risulta, ciò fosse praticato dalla rimota antichità, sebbene paja, che da principio non si avesse una norma fissa per la scelta dei colori. Papa Innocenzo III.° prescrisse pei paramenti quattro colori, bianco, rosso, verde e nero (v. *De mysteriis Missæ*, L. LXV, p. 337); quest'ultimo usavasi pei mortorî e nei giorni di penitenza e digiuno: in appresso si aggiunse ai precedenti un quinto colore, il violaceo o pavonazzo, da adoperarsi nei giorni penitenziali, riserbando il nero pel venerdì santo e per gli ufficî mortuarî.

Non mi farò certamente adesso a indicare, quando si adoperi questo o quel colore nelle sacre cerimonie; accennerò soltanto, che secondo il rito romano per l'officio delle sante, sieno vergini o vedove, si usa ora il bianco ed ora il rosso (questo nel caso ch'abbiano sofferto il martirio per Cristo); mentre il patriarchino per le sante donne ammetteva, non già due, ma tre colori, il bianco, il rosso ed il verde, vale a dire, per le vergini non martirizzate il primo, il secondo per le martiri, non badando se morissero vergini, conjugate o vedove, ed il verde per quelle tutte, le quali nè avevano subito il martirio nè si fregiavano della verginità.

Nella Cappella ducale di san Marco si conservò l'uso del color nero in certe sacre cerimonie nei tempi di sventura e specialmente di pestilenza; leggesi infatti nel libro *Rituum Ecclesiasticorum Ceremoniale juxta Ducalis Ecclesiæ S. Marci Venet.. consuetudinem* ecc. A. 1564, che nelle processioni coll'immagine della B. Vergine *pro peste et mortalitate* « i portadoppieri » vestivano « camisi negri »; e che la Madonna era « por» tata da 4. Preti apparati de negro da leviti con camisi » et amiti negri et le strette de samito negro e li doi coi » thoriboli con li paramenti delli esequii e l'ombrella » portata sopra la Madonna da 4 Preti con li Piviali » di samito negro e li Canonici con li Piviali negri »; chiudeva la processione « quello ch'ha cantà la Messa » apparato con li paramenti de velluto pavonazzo e li » due ministri over negro ».

2) È cosa notissima essere stata in Venezia sino da' suoi primordî fervente la devozione verso la Vergine; se non altro, il gran numero di chiese, cappelle e confraternite, qui erette in onore della Madre di Dio, sarebbe più che bastevole a provarlo: si noti, che nel giorno dell'Annunziazione di M. V. festeggiavasi la fondazione della città. Da qui venne, che nel rito di san Marco vi fossero speciali preci e cerimonie relativamente al culto di Maria.

Noterò in primo luogo, che nelle messe della Madonna recitavasi o cantavasi il *Gloria*, ma inserendovi alcuni tratti allusivi, uno allo Spirito Santo, gli altri alla B. Vergine, e questi nella seconda metà di quell'inno: a maggior chiarezza la trascriverò: « .... Domine, Fili » unigenite Jesu Christe, Spiritus et alme orphanorum » Paraclite: Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris, » primogenitus Mariæ Virginis Matris: Qui tollis pec» cata mundi, miserere nobis: Qui tollis peccata mundi, » suscipe deprecationem nostram ad Mariæ gloriam: » Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis: Quo» niam Tu solus Sanctus Mariam sanctificans: Tu solus » Dominus Mariam gubernans: Tu solus Altissimus » Mariam coronans, Jesu Christe, cum Sancto Spi» ritu ecc. »

È d'uopo ricordare in secondo luogo, che, mentre il rito romano ammette le sole lauretane, speciali litanie si cantavano in san Marco ad onore di Maria Vergine, tratte dalle aquilejesi, le quali comprendono ben novant'una invocazioni alla Madonna, di cui sole quaranta (quasi tutte copiate alla lettera) furono accettate in san Marco, aggiungendovene una propria, ed è « Sancta Maria omnium fons aromatum »: così le litanie marciane constano di quarantuna invocazioni alla Vergine.

Finalmente esiste un libretto col titolo di *Matutinum de Domina in Sabbatis Quadragesimæ secundum ritum et immemorabilem consuetudinem Ducalis Basilicæ Sancti Marci Venetiarum.* Questo mattutino discorda da quello del rito romano 1.° nell'Invitatorio, 2.° nelle lezioni, 3.° nei responsorî che sono proprî, e per giunta differenti per ognuno dei sei sabbati quaresimali, 4.° nel *Te Deum*, devota composizione, nella quale da capo a fine è ingegnosamente sostituita Maria al Signore: mi sia permesso di recarlo per intiero.

« Te Matrem Dei laudamus; Te Mariam Virginem » confitemur. Te Aeterni Patris sponsam omnis terra » veneratur. Tibi omnes Angeli et Archangeli, Tibi » omnes Principatus humiliter serviunt. Tibi omnes » Potestates et supernæ Virtutes; Tibi coelorum Domi» nationes obediunt. Tibi omnes Throni, Cherubim et » Seraphim exultantes assistunt. Tibi cuncta angelica » creatura delectabili voce proclamat: Sancta, sancta, » sancta Maria mater Dei et virgo. Pleni sunt coeli, » terra, mare majestatis gloriæ fructus ventris tui. Te » gloriosus Apostolorum chorus Creatoris matrem col» laudat. Te laudabilis numerus Prophetarum virgi» nem Deum parituram prædixerat. Te Martyrum cœ» tus beatorum Christi genitricem glorificat. Te glorio» sus exercitus Confessorum totius Trinitatis templum

» appellat. Te amabilis chorea Virginum sanctarum » tuæ virginitatis et humilitatis exemplum prædicat. » Te tota cœlestis curia cœlorum Reginam honorat. » Te per universum mundum sancta Ecclesia invocando » celebrat Matrem Divinæ Majestatis. Venerandam Te » veram Regis cœlestis puerperam. Te sanctam quo- » que, dulcem et piam. Tu Angelorum Domina, Tu » paradisi janua. Tu scala regni cœlestis, Tu Regis » gloriæ thalamus. Tu arca pietatis et gratiæ, Tu vena » es misericordiæ. Tu refugium peccatoris, Tu es mater » Salvatoris. Tu ad liberandum exulem hominem Dei » Filium suscepisti in uterum. Per Te, expugnato ho- » ste antiquo, sunt aperta fidelibus regna cœlorum. » Tu cum Filio tuo sedes in gloria Patris. Tu Jesum » pro nobis roga, o Domina, quia nos ad judicandum » est venturus. Te ergo poscimus, servulis tuis subve- » ni, qui pretioso sanguine Filii tui redempti sumus. » Æterna fac, pia Virgo Maria, cum servis tuis gloria » præmiari. Salva nos populum servorum tuorum, Do- » mina, ut simus participes hæreditatis tuæ. Et rege » nos et extolle usque in æternum. Per singulos dies, » o Domina Maria, Te salutamus. Et laudare Te cupi- » mus in æternum devota mente et voce. Dignare, dul- » cis Maria, nunc et semper sine delicto nos conservare. » Miserere nostri, Pia, miserere nostri. Fiat misericor- » dia tua magna nobiscum, quia in Te, Maria, confidi- » mus. In Te, dulcis Maria, speramus, ut nos defendas » in æternum ».

3) Passando a dir delle cerimonie usate secondo il rito patriarchino nell' amministrare i Sacramenti, toccherò del Battesimo, del Matrimonio e della Estrema Unzione.

Nel battezzare, il rito patriarchino conservava (salvo lievi alterazioni) gli esorcismi, le preghiere e cerimonie che prescrive il romano, ove si eccettui la candela che in questo sulla fine dassi a tenere al padrino dal battezzante colle parole: *Accipe lampadem ardentem* ecc.; ma vi faceva non poche aggiunte, tra cui quella, che il padrino deponeva sul pavimento della chiesa il battezzando e tosto lo ripigliava tra le braccia; nel frattempo si recitavano alcune preci, fra le quali il *Pater*. Fosse stato uno solo il padrino od una sola la recita di queste preci, non si sarebbe di molto allungata la collazione del battesimo; ma i padrini per lo più erano numerosi (tal fiata toccavano, anzi passavano, il centinajo) e per ognuno ripetevansi le preci. È alquanto curioso poi un decreto del Consiglio dei Dieci, in data 9 agosto 1505, col quale, ad evitare che per la cognazione spirituale fossero impediti o difficultati i matrimonî tra patrizî, era proibito a Nobili di tener a battesimo figliuoli di altri Nobili in pena di Duc. 200 d'oro e bando per anni 5 da benefizii, offizii e Consigli: e ai Piovani o ad altri Preti delle Chiese che battezzassero tai fanciulli con patrino nobile era comminato d'essere perpetuamente banditi dalla città di Venezia ».

Tra i Sacramenti quello che ammette diversità di cerimonie, anche nello stesso rito romano, è il Matrimonio, conciossiachè nel Concilio tridentino (Sess. XXIV. De ref. Matrim. C. I.) si legga: « Si quæ provinciæ » aliis, ultra praedictas, laudabilibus consuetudinibus et » cœremoniis hac in re utuntur, eas omnino retineri » S. Synodus vehementer optat ». Ora il rito patriarchino variava dal romano nelle benedizioni, e dell' anello (che non già nel dito annulare sinistro ma nel destro della donna si metteva) e degli sposi. Tra queste varietà noterò, come prima dell'ultimo evangelio il sacerdote sull' altare benedicesse pane e vino, dandone poscia ai due conjugati in simbolo di unione e convivenza; e come, stendendo per due volte le mani sulle loro teste, recitasse varie benedizioni, dopo le quali leggeva l'evangelio finale; togliendo quindi il velo nuziale, onde dopo il *Pater* aveva coperto gli omeri allo sposo ed alla sposa la testa, congedavali colle parole: *Ambulate in pace*.

Riguardo alle differenze tra i due riti per l'Estrema Unzione, è da notarsi, che nel patriarchino si suonava una campana ad avvertire, che un fedele era in punto di morte; inoltre, secondo il rito romano si ungono occhi, orecchie, narici, bocca, mani e piedi (agli uomini anche i lombi), sei o sette unzioni, mentre queste nel patriarchino erano nove, giacchè (omessa sempre quella dei lombi) il sacerdote ungeva prima degli occhi il capo, e dopo la bocca petto e dorso fra le scapule: e queste nove unzioni erano seguite da molte preci.

4) Dovendo toccare delle principali diversità le quali correvano tra il rito romano ed il patriarchino nella celebrazione delle primarie solennità, comincerò dalle feste Natalizie.

Il mattutino del Natale offre qualche varietà nelle lezioni: quanto alle tre messe (chiamavano la prima del Santissimo Redentore, di santa Anastasia la seconda) si leggevano in ognuna due epistole, la prima delle quali era detta profezia, essendo tratta dal profeta Isaia ed alludendo al Mistero. Anche nella messa della Vigilia cantavasi prima dell'epistola un tratto dello stesso profeta. Secondo il *Ceremoniale* del Pace, in fine della messa serotina si cantava dal Diacono il principio dell' Evangelio di san Matteo « Liber generationis Jesu » Christi », e poscia intuonavasi il *Te Deum*. Inoltre pare, che anticamente si facesse una processione, poichè nel libro citato del Donodio si legge: « . . . . . pro » missa Redemptoris, quæ dicitur in nocte Nativitatis » Domini et processione istius missæ dantur ecc. ».

Nella vigilia dell' Epifania dopo compieta benedicevasi solennemente con preci ed esorcismi speciali l'acqua, e tra le cerimonie proprie della Cappella ducale in questa benedizione eravi quella d'immergere tre volte nella vasca dell' acqua una delle reliquie della Croce, la quale era a tal uopo destinata. Trovo registrato in una nota del canonico *sagrestano* P. Niccolò Favro in data 3 marzo 1587, che tra le reliquie allora esistenti sopra la sacrestia è accennata la seguente: « Del legno della Croce S.ª del Sig.ʳ in una croce di ar- » zento et è quella che si adopera nel benedir della fonte » il giorno dell' Epifania ». Il diacono portava processionalmente dal Sacrario questa Croce al celebrante, e poscia ve la riportava, mentre si proseguiva la benedizione dell'acqua; finita la quale e clero e popolo n'erano aspersi dal diacono stesso.

Questa benedizione, che non si trova nel Rituale romano, è tutta orientale, conciossiachè i Greci celebrino nel giorno sei di gennajo il Battesimo di Cristo. E qui giova notare, che quest'uso di benedire con solennità l' acqua nella vigilia dell' Epifania vigeva anche nelle altre chiese parrocchiali di Venezia, dopo che fu soppresso il rito patriarchino non solo nella diocesi ma ben anche nella Marciana: è uno dei grecismi introdotti nella nostra città. Tuttavolta nelle altre chiese in luogo della Reliquia s'immergeva nella vasca dell'acqua una croce d'argento portata con grande solennità da un

fanciulletto col velo umerale. Or saranno sessantun anni tale cerimonia praticavasi ancora, ed in san Moisè io fui l'ultimo *crocifero*, detto anche *padrino*, imperocchè questa benedizione correva col nome di *Battesimo della Croce*: ne sia prova, che nel 1571 il Patriarca ordinava, che alle ventiquattr' ore fosse compiuto *Totum officium quod fit in Cruce baptizanda in Vigilia Epiphaniæ*. Anche ai dì nostri conservasi nelle parrocchie veneziane l'uso di benedir l'acqua in questa vigilia, ma secondo le prescrizioni del rituale romano.

Chiuderò coll' accennare, come in alcune chiese questa benedizione s'impartisse nel giorno stesso dell'Epifania, e ritraggo una tale asserzione anche da un prezioso codice in pergamena del nostro archivio Capitolare, in cui si legge: « Solet in nostra Ecclesia in » Vigilia Epiphaniæ, non autem in die ut in nonnullis » fit Ecclesiis, fieri aquæ benedictio » ecc.

Quanto alle due solenni benedizioni, delle candele (2 febbrajo) e delle Ceneri, oltre alla recita delle litanie dei Santi (v. sopra) offrivano esse alcune discrepanze nelle preghiere, specialmente la prima: noto inoltre, che nell' imposizione delle Ceneri benedette, invece del *Memento, homo*, ecc. dicevasi anticamente: « Recor- » dare, frater, quia cinis es et in cinerem reverteris ».

Ora dirò delle cerimonie della settimana santa, alle quali tutte assisteva il Doge cogli ambasciatori e colla Signoria.

Tralasciando di accennare ad alcuni divarî del nostro rito col romano nella benedizione degli Ulivi, dirò, che, quando il Primicerio con mitra aveva dato al Serenissimo *palmam majorem pulcherrimam*, mentre il canonico basilicano, coadjuvato da altri ecclesiastici, distribuiva gli ulivi benedetti a tutto il ducale corteo, la processione usciva di chiesa per la porta che dà nel cortile del palazzo del Doge. Giunta innanzi alla maggiore, sostava, ed alcuni cantori salivano alla loggia ove sono i quattro cavalli, e durante il canto dell'inno *Gloria, laus et honor* ecc., i cherichetti gittavano al popolo colombi, uccelli e corone d'ulivo. È certo, che in qualche occasione la pressa del popolo per cogliere questi donativi deve aver prodotto confusione e tramestio, dacchè trovo, che il 18 marzo 1625 il doge Giovanni Corner « mosso da convenienti rispetti » comandava ai canonici ducali « che nella Domenica delle Palme non » dobbiate gettar ne far gettar uccelli di sorte alcuna al » popolo, come si soleva far gli anni passati; ma del » tutto resti levato quest' uso, per non partorir quelli » buoni effetti che faceva quando fu istituito ». Tuttavolta (forse a conferma del nostro antico proverbio: « La legge veneziana dura una settimana ») questo uso non fu *levato*: fra le altre prove di ciò, leggesi nel Processo 51 della Procuratia *de Supra*, che il 2 gennajo 1638 (m. v. ossia 1639) si pagarono al canonico basilicano lire diciannove e soldi otto per « Palme, » Olivo, Colombi, oseletti e frutami per la Domenica » delle Palme ».

Pel Giovedì santo alla mattina noterò soltanto, che il *Confiteor* (il quale si canta prima della Comunione generale del clero e del popolo) discordava dal romano, sebbene non fosse proprio del solo rito patriarchino; si recitava poi o cantava anche in altre occasioni: ed è il seguente: « Ego peccator confiteor Deo Omnipotenti, » Patri et Filio et Spiritui Sancto, Beatæ Mariæ semper » Virgini, Beato Michaeli Archangelo, Beato Joanni » Baptistæ et Beato Joanni Evangelistæ, Sanctis Apo- » stolis Dei Petro et Paulo, Beato Marco Evangelistæ, » omnibus Sanctis Dei et tibi patri, omnia mea peccata » quæcumque peccavi per superbiam in corde, cogita- » tione, delectatione, consensu, visu, verbo et opere, et » in omnibus viis meis malis: multa sunt peccata mea, » mea culpa, mea culpa, mea maxima culpa. Ideo de- » precor gloriosam Virginem Mariam, et omnes sanctos » et sanctas Dei et te patrem orare Deum pro nobis » peccatoribus ». Alla sera dopo il Mattutino si praticava, come anche oggigiorno, di mostrare al popolo le principali Reliquie della Passione di Nostro Signore, cerimonia la quale non era esclusivamente propria di Venezia, conciossiachè tuttora eziandio abbia luogo in Roma. È però da notarsi, che questa ostensione facevasi in S. Marco altresì nella sera della vigilia dell'Ascensione, colla differenza tuttavia, che in questo giorno le sole donne avevano accesso alla chiesa, mentre n'erano escluse nel giovedì santo. A tal proposito il Pace lasciò scritto: « Si mostra alle donne sole per uso » antico, sebene entra in Chiesa chi vuole »: eppure era stato decretato: ... « ob hoc Domini de Nocte (1) » cum suis satellitibus custodiunt valvas Ecclesiae ». Dopo le due ostensioni si dispensavano candeline benedette.

Quanto al Venerdì santo, il celebrante usciva di sagrestia, portando all'altar maggiore la reliquia della sacra Spina. La cerimonia procedeva come oggidì, ma quando nel canto della passione giungevasi al *Diviserunt sibi* ecc., i cherici denudavano l'altare; e poi, finito il passio, si toglieva la cortina che copriva la Pala d'oro. Invece poi di scoprire, come nel rito romano, il Crocefisso, portava il diacono dalla sagrestia, e poscia il celebrante scopriva, una preziosa reliquia della Croce che tosto dopo era adorata dal Doge col suo seguito e dal clero. Di questa reliquia si fa cenno anche nel vecchio inventario del 5 settembre 1325, ove si legge:... « Iconam unam cum Cruce de ligno Domini, » ornatam auro et argento quae consuevit ostendi in die » Veneris sancti, et habet cohoperturam et seraturam » argenti quae crux conservatur in camera Procuratiæ »: questa reliquia dopo la solenne adorazione era collocata sui gradini dell'antico altare del Sacramento. Finito il vespero, il celebrante dava a baciare la Spina al Doge, agli ambasciatori, alla Signoria ed al Primicerio, e poscia la consegnava al Maestro di coro, perchè, datala da baciare al clero ed al popolo, la riponesse poscia sull'altare ove rimaneva sino agli ufficî vespertini. Alla sera dopo la predica, in processione portavasi nel sepolcro il Sacramento; uscivano per la porta della *Carta* in piazza a fare tre soste (alla *pietra del Bando*, innanzi la porta maggiore della chiesa ed in piazzetta di S. Basso) collocavasi nel Sepolcro la Santissima Eucaristia ivi portata in una specie di feretro (*caileto*) sulle spalle di quattro canonici vestiti di tunicelle di sciamito nero: le *Scuole Grandi* spedivano non meno di censessanta torcie. Posto il Sacramento nel Sepolcro (nell'odierna cappella della B. Vergine dei Mascoli) il Gran Cancelliere riceveva dal Doge l'anello ch'ei dava al Vicario, e questi tosto con esso suggellava il tabercolo, restituendolo quindi al Serenissimo. Cantata l'antifona *Sepulto Domino* ecc., s'incominciava in coro il Mattutino.

(1) *Domini de nocte*, vale a dire: I Signori di Notte; magistratura veneziana a tutela dei buoni costumi e contro i reati, specialmente nelle ore notturne.

Nel Sabbato santo, non dodici, ma cinque sole profezie si leggevano dopo la benedizione del Cereo pasquale, ed erano la prima, la quarta, l'ottava, l'undecima e la quinta. Durante questa lettura, uno dopo l'altro si recavano al Fonte, cantando le litanie, i tre capitoli di san Giuliano, san Geminiano e san Basso con cotta e stola. Già fin dalla mattina il fuoco ed i cinque grani d'incenso erano stati privatamente benedetti. Dopo le solite preci susseguenti la lettura delle profezie, nella cappella del Battisterio si benediceva il Fonte, e poscia nel ritorno al coro tutti si fermavano tre volte all'intimazione del diacono che portava il Cereo e che, progressivamente in tuono sempre più alto, tre fiate cantava: *Attendite.* Alla terza sosta, poco lungi dalla porta maggiore verso il presbiterio, esso diacono, movendo per di sotto il Cereo a mo' di croce, dava fuoco alla *maregna*, vocabolo veneziano corrispondente a *matrigna*, ma che in questa occasione indicava un globo di sottil filo di ferro ripieno di stoppia ed attaccato alla catena donde anche adesso pende la lampada crociata (1). Questa cerimonia alcuni interpretano quale indizio che, risorto il Messia, cessava la sinagoga cui qualche Padre chiamò *matrigna*; altri quale ammonizione salutare delle vanità di questo mondo. Dopo la messa i cinque grani d'incenso (invece di rimanere affissi al Cereo) ed il *Lumen Cristi* si dividevano tra il Serenissimo, il Primicerio, il Celebrante e gli assistenti alla sacra funzione.

Alla mattina della domenica di Pasqua il clero recavasi al palazzo Ducale, e col Doge, cogli ambasciatori e colla Signoria, uscendo per la porta della *Carta*, fermavasi fuori della maggiore: là il celebrante per ben tre volte vi picchiava con uno degli anelli di bronzo ad essa attaccati. I cantori dall'interno cantavano allora: « Quem quæritis in sepulcro, christicolæ? » e gli altri di fuori rispondendo: « Jesum Nazarenum crucifixum, o » Cœlicolæ »: soggiungevano i primi: « Non est hic: » surrexit sicut prædixerat. Ite, nuntiate quia surrexit, » dicentes: Venite et videte locum ubi positus erat Do» minus, alleluja, alleluja ». Si aprivano tosto le porte, e tutti processionalmente si recavano al Sepolcro; ivi monsignor Vicario, dopo avervi per entro guardato, nello scendere la gradinata per ben tre volte diceva: « Surrexit Christus » al che rispondevasi in coro: « Deo » gratias ».

Le Rogazioni, le quali sono prescritte pel giorno di san Marco, si facevano nella Cappella ducale nel giorno precedente la festa del Santo patrono di Venezia, non dovendosi (a detta del Pace) in tal giorno che «*est dies lætitiæ et Patroni* far attioni di lutto et meste».

Nella Natività di san Giovanni Battista v'era una messa speciale da cantarsi, come nel Natale di N. S., all'aurora.

Al *Magnificat* dei primi vesperi dell'Apparizione del Santo patrono un sacerdote girava la chiesa, aspergendola di acqua odorosa (*d'Angeli*), e ciò a ricordo « della fragranza sentita il giorno dell'Apparitione di » san Marco nella Colonna alla Croce ». A tal uopo la Procuratia provvedeva annualmente una *bozza* (un tre litri) di quest'acqua nanfa.

Nel giorno dei defunti le messe basse si celebravano soltanto all'altare della Croce, per essere questo *privilegiato.*

(1) Nel Boerio (II^a. Ed. 1856) non si trova questo significato della voce veneziana *maregna.*

Rispetto all'esequie, esisteva qualche divario fra il rito romano ed il patriarchino nelle preci per *l'assoluzione* del cadavere, divario proprio non soltanto della Cappella ducale, ma sì bene di altre chiese di Venezia, alcune delle quali si attennero alla vecchia consuetudine per parecchi anni dopo la traslazione della Sede da san Pietro in san Marco.

5) Mi resta ora a dire qualche parola delle sacre funzioni *ducali.* Prima di tutto giova ricordare, come l'aristocrazia veneziana fosse venuta sempre più restringendo l'autorità del Doge, il quale restava tuttavia il sommo rappresentante della Repubblica. D'altra parte i maggiorenti lasciarono che il Doge avesse pieno ed assoluto dominio sulla Cappella ducale, e che, quando vi si recava alle sacre cerimonie, ei fosse cinto delle più smaglianti pompe ed onoranze.

Ad altri spetta di parlare del giuspatronato del Doge su san Marco, e quindi io starommi contento a toccar brevemente di queste pompe esteriori.

Alcuni scrissero (e tra questi il Sansovino), fosse privilegio del Doge d'impartire tal fiata la benedizione: certamente avevano letto, che nel 1583 il Da Ponte, visitando le monache agostiniane di sant'Andrea de Zirada, le aveva benedette; inoltre era loro noto un decreto di Pietro Polani nel quale, prescrivendo alcune regole per la processione delle *Marie*, si ordina, che le *Scuole* si rechino al palazzo del Doge « ibique bene» dictione accepta quæ a Domino Duce pro dignitate » palatii datur » passassero a san Pietro. Dissi *scrissero* ma prendendo abbaglio in tale asserzione; conciossiachè nel basso latino *benedictio* equivalesse a *rinfresco, pasto, mancia*, e via dicendo.

Fatto è peraltro, che il Doge aveva non pochi privilegi *cerimoniali*, fra cui quello di tener coperto il capo, anche durante la messa, col camauro di rensa (detto *scufia*) cui levava soltanto in certe solenni occasioni, cioè all'adorazione della Croce nel venerdì santo, alla processione del Corpus Domini, ecc.; non è poi chiaro se ciò fosse per privilegio papale, o per seguir in parte l'uso degli orientali, presso i quali è segno di rispetto tener coperto il capo. Inoltre esso Doge, genuflesso su ricco cuscino di velluto chermesino, rispondeva all'introito nelle messe solenni, alle quali poscia assisteva, anticamente dal *bigonzo* (chiamavano allora così il pergamo ottagono a capo della navata centrale in san Marco nel corno dell'epistola) e più tardi dalla sua sfarzosa sedia nel presbiterio; mentre sei canonici in piviale gli stavano ai lati e con esso recitavano il Kyrie, il Gloria, il Credo e l'Agnus; prima del celebrante il doge baciava l'Evangelio, era incensato e riceveva la *pace.* Ed a queste onoranze assai teneva il Serenissimo: basti a prova, che nell'anno 1654 l'arcidiacono Capis fu bandito col maestro di cerimonie per aver incensato il Patriarca, non dopo, ma contemporaneamente al doge Francesco Molino.

Non m'indugerò a dire, come per l'elezione del Doge s'intercalasse nelle litanie il versetto: « Ut Du» cem rectum nobis concedere digneris »; nè con quale solennità fosse il nuovo principe incoronato col corno in san Marco, festeggiandovisi poi ogni anno l'anniversario di questa incoronazione; nè come per lui pregasse il Diacono nella benedizione del Cereo pasquale: sì bene, a dar un'idea della pompa con cui il Doge solennemente (o come dicevasi a quei tempi *coi trionfi*) scendeva dal suo palazzo alle sacre funzioni in san Marco

nelle primarie solennità, quando il Capitolo ducale coi sacri paludamenti vi saliva ad incontrarlo, ne descriverò il magnifico corteo.

Precedevano i così detti *trionfi*, portati dai *Comandadori* vistosamente vestiti, vale a dire, otto stendardi (due bianchi, due rossi, due pavonazzi e due turchini), otto trombe d'argento, l'ombrello, la mantellina, la vesta d' ermellini e sei pifferi; seguivano il Cancelliere ducale e il cherico del Doge con cereo infisso in un candelliere d' argento, e poscia sei Canonici con piviali, due Gastaldi, sei Segretarî ducali col Cappellano del Serenissimo, due Cancellieri, il Cancellier Grande, il *Ballottino*, due scudieri portanti la Sedia ed il Cuscino; ecco finalmente il Serenissimo col Nunzio e cogli *Oratori* ossia ambasciatori degli stati amici; tenevano dietro quattro camerieri sorreggenti il Corno ducale, un patrizio collo Stocco (uno dei *trionfi*), il Giudice di *Proprio*, i Consiglieri a due a due, i tre Capi delle Quarantie, i tre Avogadori ed i tre Capi del Consiglio dei Dieci: da ultimo a due a due i Senatori chiudevano il magnifico e principesco corteggio.

Per alcune solennità si recava in tal modo il Principe in varie altre chiese: e qui giova notare, che nel 2 gennajo 1670 (1671) Domenico Contarini doge comandava al maestro di coro della Cappella ducale, che ordinasse e dirigesse anche in queste « le cerimonie nella » medema maniera et con la stessa autorità che fa nella » Chiesa di S. Marco, dall'uso et Ceremonie della qua» le, dove intervengono li Serenissimi Prencipi et la » Signoria, non è di ragione, di decoro et convenienza » il dipartirsi ».

Accennerò di volo, che i funerali del Doge avevano luogo nella chiesa dei Ss. Giovanni e Paolo, ricordando solamente quello che altrove fu detto, cioè che, quando il cadavere passava dinnanzi alla porta maggiore di san Marco, per ben nove volte lo si elevava, quasi a prender congedo dalla sua Cappella.

È ancora da notare che, fin dal 1253 si cominciò ad appendere nella navata media della Marciana lo stemma gentilizio (scudo) del doge defunto; fu primo quello di Marino Morosini. Lo scudo ducale, prima collocato sul feretro, dopo la funebre funzione, « se porta in una pia» terella in Sagrestia di S. Marco per li marinari, et el » zorno seguente el se pica in chiesia de S. Marco per li » marinari con gli altri scudi ». Ma la tema, che il peso di questi stemmi gravasse di troppo le pareti della chiesa, spinse nel 20 agosto 1722 il Maggior Consiglio a chiedere l' elenco degli scudi appesi ed a ristringerne le dimensioni, limitandole a cinque piedi veneti di lunghezza e tre di larghezza: al qual proposito si noti, che quello di Domenico Contarini ne misurava diciotto e mezzo su tredici e mezzo. Da una relazione del venti settembre dell'anno stesso risulta, che gli scudi appesi in san Marco toccavano allora la quarantina. Alcuni anni dopo, dogando Mocenigo Alvise III.° detto Sebastiano, si cominciò a togliere la bruttura di questi stemmi.

E qui fo punto. Di fermo a trattare ex professo e minutamente del rito antico usato nella Cappella ducale di Venezia richiederebbesi maggiore spazio e (quel che più monta) persona che di molto mi sopravanzasse in erudizione: spero peraltro, che questi brevi cenni, attinti a fonti sicure, basteranno ai lettori dell'opera *san Marco*.

I) Leone. — Miniatura. — Sec. XVI — Commissione di Andrea Gritti ad Andrea Dandolo. — (Biblioteca Querini Stampalia).

VII.

LA CAPPELLA MUSICALE.

3

BENEDICTUS MARCELLO
PATRITIUS VENETUS

LA CAPPELLA MUSICALE.

I.

Musica antica nel Veneto ed in Venezia.

OTTO I TETTI MODESTI delle prime adunanze religiose nelle isolette di Venezia, e quindi sotto alle volte maestose mosaicate d'oro della Cappella del Doge, echeggiarono prima le cantilene jeratiche delle originarie chiese cristiane ed i canti tradizionali delle popolazioni convenute fra le lagune.

Queste, sicure, serene, ispiratrici, armonizzando coi primi trionfi del nuovo popolo, colle vaghezze e gli ardimenti delle sue prime escursioni, provocarono gli inni di vittoria e di patria, come un dì fra le mura di Gerico e nel tempio di Gerosolima; ed il Duce dei Veneziani, patrono del suo ricinto sacrato ai santi protettori, ne aperse le porte, fatte già tànto splendide da rammentare le maestà dei culti orientali, ai popoli suoi ed agli ammiratori del mondo.

Da Aquileja, Concordia, Altino, Opitergio, in Torcello, Majurbo, Murano, Rivoalto, i vescovi e leviti colla avita fede, cogli arredi preziosi, coi patrii costumi, portarono anche le salmodie.

Quivi si fusero le tradizioni e le regole d'Agostino, Boezio, Cassiodoro, Beda, Marziano; qui le unisone riforme d'Ambrogio e di Venanzio; e l'êco di quei cori pei quali san Gerolamo nel Cronico d'Eusebio, parlando d'Aquileja del suo tempo considerata una seconda Roma, qualificava il suo clero cantore, un *Coro d'angeli.*

Corse fama perfino, che dal chiostro di san Giorgio in Alga ove risonarono gl' inni di Paolo longobardo diacono d'Aquileja, quel monaco benedettino Guido d'Arezzo meditasse la invenzione musicale che poi nel monastero della Pomposa lo rese immortale.

Ma egli è certo che da questa isola nell'anno 826 uscì quel prete Giorgio Veneziano il quale guidato da Baldrico duca del Friuli, si presentò in Francia all'imperatore Carlo Magno offrendosi di costruire un organo in Aquisgrana, *mirifica arte more Graecorum.*

Anche la chiesa patriarcale di Grado, aveva un organo probabilmente fattura dello stesso prete Giorgio, stimato quale opera eccellente; e che poscia fu distrutto nel saccheggio l'anno 1022, essendovi Orso patriarca, quando Popone patriarca d'Aquileja mosse guerra alla sventurata città.

I Veneziani, veleggiando pei loro commerci in Oriente, come di là ritrassero idee estetiche, artefici, e gran parte delle forme architettoniche negli splendidi edificii, ed uniformarono assai il viver loro e perfino il vestito, al lusso ed alla voluttà dell'Asia; così anche nella favella, nei canti e nelle armonie riportarono impronte evidenti delle terre visitate o conquistate. Il linguaggio veneziano è conformato alla dolcezza de'suoni; abbonda di dittonghi finali all'uso jonico; e fa udire una cantilena ed un allungamento delle vocali, come hanno ancora quei di Burano e di Chioggia. Il cantare dei Veneti, baldanzoso ed allegro, era il frigio. Strumento frigio era il cimbano, col quale le popolane accompagnavano i loro lieti canti.

I Veneziani costruirono la loro basilica con quanto poterono avere di più prezioso in Oriente; di là tolsero i marmi e le sculture; ivi fecero lavorare l'insigne tavola d'oro del maggior altare; e da que'luoghi portarono la venerata immagine della B. V. Odegetria, le ossa dell'Evangelista patrono, e molte altre reliquie. Fu sempre politica avvedutezza de' Veneziani, e pei loro interessi e per le conquiste, proteggere e dare ospitalità agli orientali, e con essi a tutti i forestieri. I Greci nell'anno 1490 ebbero approvato dalla Repubblica il vetusto loro culto divino.

Francesco Sansovino nella *Venezia descritta* (libro VIII) ben a ragione asserisce, che fin dalla età prima la musica ebbe propria sede in questa città. La vita operosa de' Veneziani era gajamente intramezzata dalle feste civili e religiose. Le corse delle barche leggere, le processioni del clero, delle arti, delle magistrature, erano rallegrate da musiche e da popolari canzoni. Le conquiste sui mari, gli amori nei palagi, la fede nei chiostri e nei templi, intrecciarono liete e superbe armonie; apparecchiando Venezia a teatro di future musicali maraviglie.

II.

Strumenti.

Nelle chiese attribuite a Narsete, nella prima di Rivoalto e d' Olivolo, in quelle che sursero nei circondari della gran piazza odierna, quindi nella primiceria di san Geminiano e Menna, in quelle di san Basso e dei Templari, come nella privilegiata che presso il sacello di san Teodoro s'ampliò accanto alla residenza ducale, dedicata allo speciale protettore san Marco, manifestaronsi le prime solennità religiose de' Veneziani.

In quest'ultimo ricchissimo tempio, patronato del Principe, signoreggiò una Cappella destinata a progredire poi siccome areopago di religiosi concerti. La vera sua costituzione può ascriversi al 1300.

Datano dal 1318 anche i libri corali esistenti nei Veneti Archivi. Mistro Zucchetto, primo organista ducale ed autore di curiose cantilene, era già installato in san Marco; e con lui comincia la serie dei veneti maestri.

Sansovino lasciò scritto che l'organo fu adoperato universalmente soltanto nel secolo XVI; che *ultimamente furono ritrovati gli organi che sono in uso;* che nelle chiese suonavansi altri strumenti pneumatici, il *Rigabello,* il *Torsello,* il *Ninfale*, il *Regale.* Egli ricorda che il primo esisteva nella chiesa dell'Angelo Raffaele; e la sua forma era scolpita sul monumento del doge Celsi morto l'anno 1365, nella chiesa della Celestia. Il Ninfale era altro strumento pneumatico, con canne e a tasti come gli organi, ma molto più piccolo di questi. Per una cintura stava sospeso al corpo del sonatore, il quale con una mano agitava un mantice per introdurvi l'aria, e coll'altra toccava i tasti. Il Ninfale è raffigurato in un alto rilievo, esprimente l'incoronazione della Madonna, che adornava l'arco acuto nella porta di santa Maria della Carità. Ai lati della Vergine stanno due angeli ginocchioni, che suonano

ciascuno un ninfale appeso alla cintola. Salvato questo prezioso monumento della musica antica, ora lo si ammira nella sagrestia minore di santa Maria della Salute. Il Sansovino accenna per ultimo ad un terzo istrumento, nominato Torsello, che si sonava con mazze, portato a Venezia da un Alemanno.

Ma ben altri strumenti erano stati introdotti anche fra i cantori veneziani. Dalle storie della musica antica, dalle raccolte speciali di strumenti primitivi, dalle rappresentazioni stesse dei più remoti pittori veneti, fino ai famosi del XIV° e XV° secolo, si accerta la esistenza dei più variati e capricciosi strumenti.

Nella chiesa di san Marco, cominciata nell'anno 827, compiuta nel 1071, e nel 1094 consacrata, non potevano sicuramente mancare fino da que' tempi i musicali accompagnamenti.

L'organo che già vedemmo ideato dal prete Veneziano nell' 826, fu certamente il primo strumento in san Marco; ove del suo collocamento ci assicura la struttura stessa del coro, con gli arconi aperti ai lati, chiusi posteriormente per formare gli odierni palchetti.

Dell'organo in san Marco, il più antico documento esistente è una polizza del giorno *8 zugno 1316*, la quale dice: « *Contati ducati dieci a mistro Zucchetto, per aver conzato gli organi di detta chiesa, ch'erano guasti.* »

Al medesimo, il quale aveva 10 ducati di salario all' anno, nel 1318, si pagano 5 soldi di grossi, cioè 2 ducati e 12 grossi, per salario di tre mesi, come sonatore degli organi di san Marco. Da ciò si rileva, che in quel tempo gli organi erano due.

Nel 1337, 10 aprile, si contano « *cinque ducati a mistro Francesco da Pesaro pulsatori organorum ecclesiae Sancti Marci* » per salario di sei mesi. Nei quaderni dei Procuratori, che più non esistono, era registrato questo Francesco al servizio di organista fino al 1368; in cui apparisce con eguale stipendio un *Domenico Datolo*, indi un *Marco ab organis*.

Ma nel 1364 abbiamo il patto 17 giugno, con *Giacobello dagli organi, q.m Lanzaroto, de confinio S. Cassiani*, per la costruzione di un organo bene lavorato e bello, di dimensioni maggiori di quello esistente; pel quale gli si anticipano, verso cauzione, 50 ducati d'oro sul pagamento che poi *gli viene contato in ducati 110, et di più se gli dà l'organo vecchio*, compresa la perpetua manutenzione.

Il giudizio dei maestri trovò perfetto l' organo grande fatto dal veneziano *Giacobello; e il figlio Gianfrancesco* lo manteneva anche nel 1368.

Nel frattempo furono sonatori, prete *Andrea di S. Silvestro*, con salario di ducati trenta, 1375; e nel 1379, *Giovannino Tagiapietra*, di san Benedetto, con ducati ventotto compreso il *menatore dictorum organorum qui debet menare cum eodem.*

Nel 1388, al 22 settembre, troviamo nota che si pagano 164 ducati a *frate Francesco minorita*, il quale fabbricò gli organi di san Marco; per sè, pel *compagno* e per le spese di vitto, in ragione di sei ducati al mese, e per due anni, tre mesi e dieci giorni, durata della costruzione degli organi. Questi nell'anno seguente erano sonati da altri due frati *serviti Antonio e Filippo*; e siccome appunto nel 1389 troviamo che un *frate Antonio de' Servi* organista ed organaro ebbe costruito una di quelle macchine, bisogna inferirne che *compagno a frate Francesco* nella fabbricazione suddetta sia stato questo *Antonio* suo confratello.

Notisi che allora i fabbricatori erano anche sonatori degli strumenti medesimi. E pare che quest' arte sia stata coltivata specialmente in quel chiostro famoso de' Servi; perchè anche nel 1397, *frate Filippino servita* aveva la manutenzione degli organi di san Marco, col salario di 8 ducati all' anno, ch' egli percepì fino al 1419.

Nel 1445 troviamo che un Bernardo Pavari, detto *Murer*, mistro organista, inventò la pedaliera applicata agli organi, e tale invenzione da alcuni gli fu poi a torto contrastata. Nello stesso secolo XV un frate Urbano costruì l' organo *in cornu evangelii* dell' altare, ottimo e perfettissimo, giacchè Urbano era eccellente maestro di tali strumenti. In caratteri d'oro si leggeva: *Opus hoc rarissimum Urbanus Venetus F.* La cassa era di bello stile dell'epoca: le canne davanti erano compartite in dieci ordini, e tutto all'intorno lavorato e messo ad oro. Nell'alto, sopra il Leone dorato, vedevasi il Padre Eterno, che spedisce Gabriello a M. V., due figure dorate poste ai lati. Le portelle a libro rappresentavano esternamente la Natività di G. C., e l'Adorazione dei Re Magi, opera: *Francisci Tachoni Cremon. Pict. 1496. maii 24;* e della stessa mano la Risurrezione e l'Ascensione all'interno. L'organo aveva sette grandissimi mantici, che occupavano la metà della larghezza della volta, sotto cui sta il rinnovato piccolo altare di san Pietro. Sotto la detta volta (dove oggidì s'innalza il seggio del patriarca) stava *l'organetto.* Era di mole inferiore, con quattro mantici; di pari bontà nel suono. Questo nella sommità portava il Leone; le portelle esterne avevano l' effigie di san Marco e di san Teodoro; nell' interno i santi Francesco e Girolamo, dipinti da Gentile Bellini.

Altro organaro a'primi anni del secolo XVI fu il frate veneziano Dionisio Memmo. Non ci consta ch'egli nella Marciana abbia lavorato alcuno istrumento, bensì fu sonatore dell'organo primario. Nell'anno 1567 i Procuratori di san Marco determinarono, che ser Vicenzo Colombo debba *tener in ordene* gli organi, col titolo di *conza organi*. Nel 1656 un Francesco Magini era deputato allo stesso racconciamento. Nell'anno 1636 i due organi maggiori avevano bisogno di grandi ristauri, i quali furono eseguiti da Graziadio Antegnati, e dai fratelli Bressan. Troviamo poscia due artefici veronesi Carlo e Jacopo de' Beni. Quest'ultimo nell'anno 1671 rinnovò l' organo di frate Urbano. Finalmente nell' anno 1766 Gaetano Callido, lavoratore d' organi, che aveva miglior fama degli altri artisti, ricostruì i due organi maggiori, affatto eguali in grandezza e decorazione, come si veggono pure oggidì. Ambedue gl' istrumenti si racchiusero in nuovi cassoni, con colonne spirali, col leone sovrapposto, e le canne coperte da cortina: il quale assieme non corrisponde punto all'architettura della chiesa. Non sappiamo per qual cagione que'cassoni rimasero sempre senza alcun fregio di colorito o doratura. Questi due organi un tempo si sonavano contemporaneamente nelle musiche solenni. Il Callido stesso rinnovò anche il terzo organo posto a terra, detto l'*organetto pei concerti*. Le cantorie o parapetti, furono costruiti nell'anno 1555, pur questi non corrispondenti alle severe volte della basilica. Nei due archi minori, che stanno da un lato dell'arcone maggiore del presbiterio, a'tempi antichi furono male adattati due pal-

chetti per parte, uno sopra l'altro, de'quali i due inferiori sono adorni dei getti bellissimi del Sansovino. Servivano pur essi pei sonatori nell'occasione di grandi musiche.

Tornando agli organi antichi, quello *in cornu epistolae* era di minore ampiezza, stando da un lato dell'arcone. Fu costruito da Giovanni Gabrieli; avea pure le portelle dipinte a sacre istorie. Secondo lo Stringa, che scriveva nel 1604, era d'un suono soavissimo. Troviamo negli atti della Cappella, che fin dall'anno 1519 furono stipendiati pei due organi i relativi loro alzafolli, o alzamantici.

Al presente gli organi sono due: e quello *in cornu epistolae* a questi giorni fu riattato con nuovi mantici a sistema moderno dai costruttori Bazzani.

I pochi cenni sulla Cappella antica che ci rimangono negli Atti dei Procuratori di san Marco, a cominciare dal secolo XIV, essendo i precedenti distrutti in causa principalmente degli incendi avvenuti nella basilica negli anni 1106 e 1230, non fanno parola che vi si usasse il rigabello o il ninfale sopra ricordati. È però naturale che si adoperassero gl' istrumenti dei tempi; quindi le tube, le arpe, i liuti e le tiorbe.

È certo che nei secoli XIV e VI il maestro di Cappella assoldava a suo beneplacito, e chiamava in orchestra que'sonatori più celebri, che rispondessero bene alle musiche volute, o come dicevasi a que' dì, *ai concerti* della cappella. Nel 29 gennajo 1567 si eleggeva a *capo de' concerti* Girolamo da Udine, sonatore famoso del cornetto. Poscia nel 1601 si nominava un Zuanne da Bassan detto *dal cornetto;* indi Francesco Bonfante. Per alcun tempo piacque assai il suono di quell'istrumento, ma poi andò in trascuranza e disuso; finchè i Procuratori lo vollero rimesso, *per l'armonia molto grata*, diceva il decreto del giorno 8 luglio 1640, eleggendo per esso Pietro Furlan e Marco Corradini. Il cornetto dava un suono, che imitava la voce umana. Era consuetudine della Cappella, che al mancare d'una voce di soprano o di contralto, si dovesse supplire col cornetto; per quella guisa che al difetto della voce di basso, si sostituiva il trombone. In seguito il cornetto ha dovuto cedere all' oboè ed al violino le parti principali.

La introduzione di quest'ultimo strumento nelle musiche sacre si attribuisce ad Agostino Agazzari nel 1580. Ciò deve intendersi specialmente per riguardo al violino riformato e cantante; non come darebbero a divedere alcuni storici della leutistica, fra' quali il più recente Antonio Vidal, che cioè prima di quell' età e di quel sonatore non si adoprassero nei sacri cantici strumenti d'arco.

Sotto altre denominazioni, e per accompagnamenti, questi erano già entrati nelle musiche delle chiese, e da quando vi si erano introdotti perfino i preti menestrelli. S'erano anche stampate le regole per la viola d'arco in Venezia nel 1535.

Nella Cappella marciana fu molto usata la tiorba, nella quale fu peritissimo prete Girardo Biancosi cantore e tiorbista nel 1619; ma questo strumento mancò a poco a poco, specialmente dopo l'ultimo valente toccatore che si ricorda in san Marco, Bartolomeo Brigà, o Brigadi, morto nel 1748. Intanto sonò l' oboè un Ignazio Siber, subentrato al maestro Onofrio Penati già nel 1697 sonatore di quello strumento, chiamato anche *obria* anticamente.

Col progresso dell' arte leutistica anche le tiorbe subirono modificazioni di forme e di nomi; e s'allargò anche nelle cantorie marciane l'uso delle viole e delle violette da canto e da accompagnamento. Infatti nel 1692 Francesco Donaducci ed Antonio Fedeli, uno per volta, ebbero l'incarico speciale ed ambìto di sonare l'*a solo* di violino nella messa durante la elevazione. Alla morte del Donaducci, sottentrò nella parte Giorgio Gentili, ancora per poco tempo, perocchè quell'uso esclusivo alcuni anni dopo fu tolto.

Restano peraltro le *Sonate da chiesa per archi*, composte da Zanata Domenico di Venezia nel 1689. Migliorando adunque ed aumentando gli strumenti, il maestro della Cappella Giovanni Legrenzi, nell'anno 1685, propose ai Procuratori di san Marco di sistemarne il loro uso, ed il loro numero; ond' essi con terminazione del 21 maggio dell'anno suddetto stabilirono, *che in avvenire sia sempre tenuta provvista la Cappella con l' ordine e numero degli strumenti,* i quali erano trentaquattro; lo che fu confermato con altro decreto 13 maggio 1714, per — *violini 8, violette 11, viole da brazzo 2, violoni 3, tiorbe 4, cornetti 2, fagotto 1, tromboni 3.* —

Il fagotto fissava l'accordatura del Coro, come tuttora si usa il basso o *serpent* in alcune cappelle di Francia. Un decreto del 1696, alla morte del sonatore Pietro Autergarden, soppresse quell'ufficio: *come inutile carico di sonar il fagotto e dar le voci*. Nonpertanto tale strumento legatore d'armonie rimase in orchestra; e in frequenti occasioni si assoldarono i migliori suonatori di esso.

Il maestro Antonio Biffi, al principio del secolo scorso, trovando nella Cappella un miscuglio di strumenti, e mancandovi le tiorbe, i cornetti, le lombarde, ed i fagotti, rappresentò la cosa ai Procuratori: e questi con terminazione 13 maggio 1714 ordinarono, che si sostituissero quegli strumenti da arco e da fiato, che più piacevano a que' giorni.

Fiorirono allora i più celebri professori. Meritano fra questi d' essere nominati Francesco Veraccini, Antonio Vivaldi, Giorgio Gentili, Pietro Ziani, Domenico Gavazzi, violinisti distinti; Nadalin Veneziano e Gaspare Rossi, violoncelli; Giuseppe Cosma, frate dei Frari, cornetto; Alessandro Sajon e Girolamo *dal violon*, contrabassi; Giambattista Recaldini, tromba. Ma sovra tutti emerse qual principe del violino e suo perfezionatore, Giuseppe Tartini, che brillò sovente nella Cappella Ducale, abitando Venezia anche allora che dirigeva a Padova la Cappella del Santo. Quando il maestro della Cappella Ducale lo invitava in alcune solennità, il Nazari, primo violino, che già era stato suo allievo, gli cedeva il posto e sonavagli a lato.

Altro scolaro del Tartini fu il Bini da Pesaro, che avea a rivale un Montanari, celebri violinisti essi pure in san Marco, come il famoso barbiere veneziano Salvatore Apolloni, ed il Vivaldi primo di orchestra.

Nell' anno 1747 Giuseppe Saratelli fu eletto maestro di Cappella: ma sotto di lui l' orchestra a poco a poco divenne un gruppo di artisti vecchi e neghittosi. Egli era per sè un brav' uomo, ma amava il canto nudo, lo stile detto *a terra*, senza istrumenti, che chiamava imposture della musica. Alla di lui morte la Cappella avea bisogno d'una grande riforma, e la trovò appunto nel maestro di Cappella Baldassare Galuppi. Questi la propose ai Procuratori di san Marco, i quali

veggendo l'uomo sommo per scienza e pratica, con decreto 28 febbraio 1786 stabilirono la Cappella composta di trentacinque strumenti, cioè dodici violini, sei viole, quattro violoncelli, cinque violoni, quattro oboè e flauti, quattro corni e trombe. Antonio Nazari, famoso concertista, ne fu messo a capo. Dopo lui il posto di concertista fu tolto nell' anno 1775; ed Alessandro da Ponte divenne il primo de' violini. Brillarono allora due altri sommi violinisti, Giuseppe Madonis ed Angelo Colonna.

Ferdinando Bertoni successe quale maestro al Galuppi, ed ebbe ogni cura per l'onore della Cappella affidatagli. Negli ultimi anni della repubblica fra i trentacinque artisti molti erano insigni. Fra i violini Alessandro da Ponte, Antonio Capuzzi, Francesco Foschi e Girolamo Rizzi. Bernardo Negri e Nicolò Negrisioli emergevano fra le viole. Girolamo Martinelli era il migliore de' violoncelli. Pel flauto si distingueva Luigi Gianella; per l'oboè Giambattista Delai. I Zifra ed i Forlico si rinnovarono nell'abile esercitazione del corno e del contrabasso; ma di questo strumento fu principe Domenico Dragonetti. Nato a Venezia in povero stato nel 1763, girò da prima sonando per la città con un drappello d'ignoti artisti. Nel 1787 fu accolto fra i violoni della Cappella. La sua fama lo trasse ben presto fuor della cerchia nativa; ed ebbe licenza nel 1794 d'andare a Londra, e fermarvisi due anni. Il permesso gli fu rinnovato nel 4 maggio 1796, dopo il qual tempo espatriò. Eseguiva *concerti* ed *a solo* con sommo plauso e profitto; i *tremoli*, le *doppie armoniche*, i tratti *a voce flautata*, gl' impasti *di pizzicato* e *d' arcata*, la variata ostinazione *d'arpeggi* eseguiva mirabilmente. Modificò l'archetto antico, ed il suo fu accettato generalmente e distinto col suo nome. Morì d'anni 83 a Londra nel 1846. Lasciò il suo celebre contrabasso alla Cappella di san Marco, memore de' suoi primi trionfi. Succedette a lui in tale non facile magistero Pietro Tonassi, che fu anche valente compositore di musica sacra, morto a settantasette anni nel novembre del 1877.

III.

I regolamenti della Cappella musicale; e le principali festività.

Dal secolo XIV in poi si eseguirono più volte regolamenti e riforme nella Cappella musicale, e ciò apparisce dai molteplici atti dei Procuratori di san Marco. Nel 19 dicembre 1560 si determina che sia salariato con ducati 30 annui quello che sarà eletto per cantare nelle messe solenni l' evangelio; e ducati 24 al cantore dell' epistola. Essendosi formata un' unione di cantori studenti detta *la cappella piccola*, per trarre da essa i cantori adulti e provetti, e *causando la separazione de' cantori confusione et danno alla chiesa, per essere macchina grande et piena di volti*, si stabilì nel 21 aprile 1565 di unire assieme ambedue le cappelle.

Dopo la morte del maestro Baldassare Donati avvenuta nel 1603, i Procuratori di san Marco nel 9 luglio di quell'anno aprendo il concorso d'un successore degno di lui, si esprimevano così:

« L' ufficio et carico importantissimo del maestro » di cappella della chiesa di san Marco ricerca per la » pubblica dignità, et per molte altre cause degne di » grandissima consideratione d' esser collocato in per- » sona grave non solo per età, ma per vita e costumi, » poichè deve questo come maestro essere rispettato et » con obsequio riverito, obbedito et tenuto in grado » maggiore di tutti i cantori, tra' quali se ne trovano di » quelli, che per età et per molta intelligenza della mu- » sica, et voce sonora et principale non così facilmente » si sogliono accomodare a prestar obsequio, et rive- » renza ad altre persone, che a quelli, che per la pro- » pria loro conoscenza stimano di meritarla, et massime » se si incontrassero in dover riverire come mastro et » capo soggetti giovani usi d' andar fra le compagnie, » come mercenari a cantar la sua parte per le chiese, » et scole, et ad altri luoghi pubblici nelli tripudj, ban- » chetti et altri ridutti de' particolari, et spesso con li » bicchieri di vino in mano, cantando canzonette, d'an- » dar a bere alle fontane, frapponendosi in queste bas- » sezze il bere delli bicchieri, che tengono in mano, » cose non solo tutte diverse, ma del tutto opposite, et » contrarie a quello, che si ricerca in tale principalis- » simo carico et officio, ecc. »

Un decreto del 14 gennaio 1596 ordina che i cantori non partano da Venezia, abbandonando la Cappella, senza licenza. Nel 1660 concedevano i Magistrati al cantore soprano Giovanni Callegari, ed a Giovanni Agostino Poncelli tenore, il permesso di andare in Francia pel matrimonio del re cristianissimo. Nel secolo XVIII queste licenze erano spesso concedute e replicate per uno o più anni; e l' ebbero il Galuppi, il Bertoni, il Bianchi, de' quali parleremo più avanti.

Claudio Monteverde maestro della Cappella nel secolo XVII, estese varie discipline teoriche e pratiche sulla Cappella di san Marco, che si osservarono per lungo tempo.

Fin dal 1514 fu instituita la carica d'un maestro *del coro*, in ajuto e sollievo del maestro principale. Nell' anno 1515 si appese in sagrestia una tabella indicante i giorni e le funzioni musicali: la si riprodusse nel 1659. Smarrita dappoi, nel 1761 si ordina che sia rifatta ed esposta come per lo innanzi. Altri decreti del 1615 e 1648 vogliono che tutti gli artisti non manchino alla Cappella quando interviene il doge e la Signoria nei giorni solenni. I quali giorni erano quelli in cui si apriva sull'altar maggiore la Pala d'oro; cioè la vigilia o notte di Natale, con musica ogni anno ragguardevole e messa nuova, i giorni di Natale e di Pasqua, la vigilia e il giorno di san Marco, la vigilia dell' Ascensione. Nel giorno poi dell' Ascensione il doge andando alla ceremonia di sposare il mare al Lido, non discendeva in Cappella: ma se il tempo era burrascoso, ascoltava soltanto la messa solenne in san Marco. Nell'anno 1731 fu stabilito, che al 27 maggio il doge Alvise Mocenigo discenderà in san Marco con gli ambasciatori e col Senato *in trionfo*, per udire la messa solennissima cantata dal patriarca Gradenigo in onore del principe Pietro Orseolo, allora soltanto canonizzato fra i santi.

Copiose descrizioni di cerimoniali per le funzioni religiose e pontificali ci rimangono negli archivi, fra le quali la cronaca del maestro di coro e cerimoniere in san Marco Bortolo Duramano.

Delle regole più recenti faremo cenno trattando della Cappella odierna.

Nel primo suo secolo noto ed illustre, la Cappella Marciana riguardo alle sue musiche brillò specialmente nella straordinaria festività di Venezia pel ricupero del regno di Candia.

Era maestro Francesco da Pesaro, succeduto al Zucchetto nel 1336; era doge Lorenzo Celsi, di cui disse Petrarca nelle Senili: *Vir vere celsus*; erano ospiti il re di Cipro, l'arciduca d'Austria, ed il Petrarca medesimo, amico del doge ed ammirato dalla Signoria.

Concorse anche un cieco a que' tempi maraviglioso, Francesco Landini fiorentino, che fu zio di Cristoforo commentatore di Dante. Questo cieco alla presenza di tali uomini insigni ebbe il vanto di verseggiare; poi volle mettersi sull'organo di san Marco in gara coll'organista da Pesaro; e piacque tanto che dal re di Cipro e dal doge fu coronato d'alloro. Filippo Villani e Cristoforo Landini nei loro scritti ricordano siffatto trionfo del loro concittadino. Si ricorda allora anche un Bolgarello famoso cantore di sant' Apollinare di Venezia.

Il secolo XVI fu segnalato per le grandi festività della Repubblica, nelle quali concorsero i maestri e musicisti della Cappella Marciana, incominciando da quella del 1502, per la visita di Anna sposa a Uladislao re d'Ungheria e di Boemia. Il fiammingo De Fossis, detto anche Fossa, era allora *magister capellae et puerorum*; e compose per quella occasione una cantata sì bella che la regina, come narra il Sanuto ne' suoi *Diari*, volle portarla a ricordo ne' suoi Stati.

Altre musiche furono fatte in onore di Enrico III di Francia, reduce dalla Polonia. Fra queste si ricorda la rappresentazione nella gran sala del Maggior Consiglio trasformata in scena, d'una tragedia di Cornelio Frangipane accomodata di cori e canti dall'organista della chiesa ducale di san Marco, Claudio Merulo.

Luigi Groto, il cieco d'Adria, poeta ed oratore, intorno a' que' tempi, invitava anche ai saggi di sue virtù musicali, facendovi concorrere i musici della Cappella, insieme colla celebre cantante sua concittadina Alessandra Lardi, di cui pubblicò straordinario elogio pure in Venezia nel 1589.

Ma le musiche più grandi avvennero per le feste straordinarie della Repubblica nel 1581, in seguito alla vittoria di Lepanto; auspice il famoso maestro Zarlino, già acclamato *ristauratore di tutte le musiche in Italia*.

Negli aurei tempi di Venezia si successero gl'inni di trionfo e le feste di ospitalità, le cui memorie riscontransi in tanti codici e appariscono da tante storie.

Noi ci limiteremo ad accennare quelle dirette dal celebre Scarlatti per la visita del duca di Brunswick vescovo di Osnabruck, ospitato nel 1630 dai Contarini; e quelle per le vittorie del gran cittadino poi doge Francesco Morosini, il Peloponnesiaco, fino agli ultimi suoi giorni (1694).

Per le maggiori solennità religiose, oltre a quelle speciali surriferite, per quelle in occasione di esaltazione di pontefici, cardinali e patriarchi, la Cappella Marciana interveniva trasferendosi generalmente nella chiesa cattedrale di san Pietro a Castello. Così pure, i cantori e sonatori della Cappella ducale si recavano ogni anno nella domenica in Albis, ottava di Pasqua, a san Geminiano, per eseguirvi una messa solenne, presente il Principe. Clero, Senato, Doge e l'intera Cappella intervenivano il 13 giugno nel tempio della Salute in onore di sant'Antonio di Padova; nella terza domenica di luglio all'altro tempio del Redentore nell'isola della Giudecca; e nel giorno 21 novembre, pure alla B. V. della Salute, pei tre voti fatti in occasione di pestilenze.

Il 10 luglio la Cappella si portava in san Paterniano, chiesa ora distrutta, per cantarvi una messa in ringraziamento della vittoria in quel giorno del 1651 riportata dalla Repubblica contro le armi ottomane.

D'altri esercizj della Cappella in feste più recenti, si dirà parlando dei cantori e maestri, e delle loro musiche principali.

IV.

Archivio musicale e Libri corali.

Quasi nulla troviamo di quanto riguarda i primi secoli della Cappella musicale. Gl'incendi già accennati degli anni 1106 e 1230 hanno senza dubbio distrutto ogni memoria. Gli atti o registri de' Procuratori di san Marco ascendono agli ultimi anni del secolo XV, e ricordano appena i nomi delle persone, ch'erano elette a formare la Cappella di musica. A dir vero poco più hanno gli atti che seguono fino al cadere della Repubblica; e contengono le nomine, i regolamenti varii e più volte modificati, il registro delle paghe, ecc.

Dobbiamo però notare che i Procuratori nei tempi successivi non solo volevano conservata la musica eseguita per la Cappella da' suoi maestri, ma troviamo altresì, che la si arricchiva con produzioni ad essa estranee. Per consiglio di Monteverde nel 1614 furono acquistate per uso della Cappella varie messe a più voci di autori famosi, Pier Luigi da Palestrina, Francesco Soriano, Orlando Lasso, Morales, Paisot ecc. Non possiamo rilevare che ci fosse una stanza apposita per archivio, nè regolamenti per copiatura di musica, nè custode speciale a conservarla. Probabilmente questo ufficio era affidato al maestro di Cappella, che avrà tenuto la musica nei luoghi vicini alle cantorie superiori alla sagrestia, e nell'ufficio stesso sarà stato aiutato da alcuno de' cantori. Egli è certo che fin dall'anno 1689 il cantore prete Melchiorre Angeli era il custode de' libri musicali. Lo stesso trent'anni dopo compilò un inventario della musica, ch'esisteva in due armadii. Il documento interessante è riportato dal Caffi nella sua *Storia della Cappella Ducale* (vol. II, pag. 99) e rivela quante cose preziose dell'arte andarono poscia miseramente perdute.

Altro elenco compilò il prete custode Francesco Bertolini delle musiche a lui consegnate nel 1755 in morte del custode prete Angelo Vianello suo predecessore; quali furono poi riconsegnate a Giacomo Agnola; indi a Paolo Chiaranda ed a Giacomo Corazzari, tutti sacerdoti.

Ma nell'anno fatale 1797 vennero purtroppo trafugate dall'Archivio molte musiche originali. Le rimaste furono pure annotate dal Caffi nell'opera succitata. Il dottor Gabriele Fantoni, autore della *Storia universale del Canto* (Milano, 1873) e ricercatore di cose musicali, rinvenne a Parigi dopo il 1870 alcune delle partiture autografe, rapite all'Archivio di san Marco nell'infausto anno suddetto della caduta Repubblica; e specialmente autografi del Monferrato, del Brusa, del Baldan; alcuni muniti colle marche del Museo del Louvre; e ricuperandole, le consegnò all'illustre Florimo per completare le grandi raccolte del Museo musicale di Napoli. Pubblicò quindi il Fantoni alcune Memorie ed Illustrazioni relative (Milano e Venezia, 1877).

Le musiche di san Marco esistevano in parte negli armadj presso l'organo principale, e parte si tenevano entro casse a sedile nel così detto *bigonzo* in chiesa, cioè nell'ampio pulpito, in cui si predica oggidì. Le molteplici composizioni erano di Monferrato, Dalla Croce, Rovetta, Lotti, Cavalli, Biffi, Bertoni, Saratelli, Galuppi, Grazioli, Furlanetto, e d'altri maestri, de' quali avremo a parlare.

Nell'anno 1765 l'organista prete Domenico Bettoni, per ordine dei Procuratori, ridusse a discreta brevità alcune messe, i salmi da cantarsi nei varii vesperi, le lezioni della notte solenne di Natale, le lamentazioni della settimana santa; e ne fu ricompensato.

Nell'anno 1662 il maestro della Cappella Giovanni Rovetta fece stampare alcune messe e varii salmi per la Cappella, poichè gli antichi libri manoscritti erano consumati dal tempo; e n'ebbe in compenso ducati 150. Prete Natale Monferrato vice maestro pubblicò nell'anno 1669, in una nuova da lui fondata stamperia di musica, a san Giov. Grisostomo, le sue composizioni, cioè *doe Messe et vinti Magnificat*; e dedicò l'opera sua ai Procuratori, che lo ricompensarono con ducati 120.

Quindi nel 1681 per *li libri di Motteti composti dalla sua conosciuta virtù e dedicati alla eccel.ma Procuratia questa ha terminato che gli sia dato dalla cassa della Chiesa una Medaglia d'oro di cecchini vinti.*

Altri maestri di musica dedicarono i loro componimenti al magistrato degli eccel.mi Procuratori di san Marco, fra quali Legrenzi ch'ebbe *regalo di ducati doicento in argenti.*

Ora diamo qualche notizia de' Libri Corali, che servivano al canto della Cappella Marciana.

Un accordo del 18 gennajo 1531 fra i Procuratori e prete Ambrogio da Cremona stabilisce di trascrivere la musica corale per uso della Cappella. Il documento merita in parte d'essere riportato. « Procuratores fecerunt » infrascriptum mercatum et acordum cum venerando » domino presbytero Ambrosio de Cremona scriptore et » notatore librorum cantus, quod videlicet ipse dominus » Ambrosius scribere et notare debeat quosdam libros in » pergamena pertinentes ad ecclesiam Sancti Marci cum » suis notis, cantus firmi, bonis et sufficientibus, secun» dum quod sibi ordinatum fuerit per magistrum Ca» pellae dictae ecclesiae: qui dominus presbyter Am» brosius pro suo labore habere debeat, et ita conve» nit, ducatum unum valoris Lib. 6:4. pro singulo » quinterno pro suo labore scribendi et notandi; pro» mittens ipse Dominus presbyter Ambrosius adhibere » omnem diligentiam in opere praedicto ita quod ipsis » clarissimis dominis procuratoribus optime satisfatiet » in praedictis qui clarissimi domini procuratores te» neantur providere de cartis, et miniaturis sumptibus » dictae procuratiae ». Un altro decreto del giorno 12 ottobre 1562 stabilisce « *un salario a quello che averà » carico de illuminar li libri della giesia, il qual salario » al predetto illuminator de' libri habbi a durar per » anni dieci prossimi* ». A questi tempi scrissero ed eccellentemente miniarono i libri corali e liturgici della basilica Marciana, il prete Bresciano Giovanni de Vitali, Ventura da Venezia, canonico di san Salvatore, Giambattista Clario Udinese, e frate Vittorio da s. Salvatore.

L'odierno archivio musicale della Cappella esiste di dietro l'organo primario in varii armadii grandi, ne' quali si contengono le spartiture di musica d'uso, e quelle degli ultimi maestri. Fra gli spartiti sacri, che si eseguiscono anche oggidì nelle funzioni ordinarie, ci sono i componimenti di Monferrato, Rovetta, Lotti, Galuppi, Bertoni, Furlanetto, Perotti, Buzzola, e del l'attuale maestro Nicola Coccon.

Perciò la Cappella di san Marco odierna, quantunque priva degli originali preziosi e delle antiche composizioni che le appartenevano un tempo, è pur dotata di speciale e variato repertorio fornito dai più dotti maestri dei due ultimi secoli.

V.

Maestri di Cappella. — Musicisti e Cantori.

La Cappella Ducale di san Marco fu sede di sapienti compositori e di cantori eccellenti; laonde il Padre Martini ebbe a dire che « al servizio della Cappella » Ducale in Venezia furono sempre scelti uomini di » grande valore ».

Dagli atti dei Procuratori di san Marco risulta, che frati e preti anticamente erano addetti ai servigi della Cappella. Ma dopo la metà del secolo XVII i quattro Orfanotrofi di Venezia ebbero maestri tali ed allievi, da somministrare i musicisti più chiari alla Cappella primaria; per modo che mentre quei Conservatorj erano il seminario degli artisti, la cantoria di san Marco divenne il loro areopago.

Cominciando dai primi anni del secolo XIV a percorrere le memorie della Cappella Marciana, dobbiamo notare, che i primi quattordici maestri di musica ed insieme organisti, non ci offrono che il nudo loro nome. Al tempo dell'accennato *mistro* Zucchetto (1316), ch'era unitamente fabbricatore d'organi, sonatore e maestro di musica, apparisce la scienza musicale ne'suoi umili primordj. Al Zucchetto succedette il non meno valente Francesco da Pesaro.

I nomi degli altri dodici organisti, sono:

1369. Giandomenico Datolo.
1375. Prete Andrea da san Silvestro.
1379. Joannino Tagiapietra.
1389. Antonio e Filippino frati dei Servi.
1397. Filippo dei Servi, e Giacomo Eremitano, frati.
1406. Mistro Zuanne.
1419. Mistro Bernardino.
1445. Bernardo Pavari detto *Murer.*
1459. Bortolo de Vielmis.
1490. Francesco Dana.

La elezione de' maestri di musica e degli organisti, fin dai vecchi tempi, seguiva per concorso. I tre Procuratori della chiesa, presieduti dal Doge, facevano la nomina. Pegli organisti, cantori e sonatori si esigeva un apposito esame. *Formula di provar gli organisti* era la seguente:

« Primo. Si apre il libro di Cappella, et a sorte si » trova un principio di *Kyrie*, ovvero di *Mottetto*, et » si copia, mandando all'organista che concorre, il » quale sopra quel soggetto ne l'istesso organo vacante » deve sonar di fantasia regolatamente, non confon» dendo le parti, come che quattro cantori cantassero.

» Secondo. Si apre il libro de'canti fermi pur a » sorte, et si copia un canto fermo o d'introito o d'al» tro, et si manda al detto organista, sopra il quale » deve sonar, cavando le tre parti: facendo il detto

» canto fermo una volta in basso, l'altra in tenore, poi » in contralto et soprano: cavando fughe regolatamen- » te, et non semplici accompagnamenti.

» Terzo. Si fa cantar la Cappella de'cantori qual- » che versetto di compositione non troppo usitata, la » qual deve imitare et rispondergli sì in tuono, come » fuori di tuono: et queste cose fatte d'improvviso dan » chiaro indicio del valor de l'organista, facendole » bene. »

Possono essere argomento di curiosità gli stipendî, che davansi a codesti valorosi artisti di musica. Quelli dei secoli XIV e XV sembrano assai meschina cosa: ma infatti non erano.

Nella prima metà del secolo XVI i maestri di Cappella De' Fossis e Willaert (de' quali diremo appresso) ebbero annui ducati 70. Questo soldo si accrebbe poi col progresso del tempo; ed il Willaert riscoteva 200 ducati. Eletto nel 1613 il Monteverde, ebbe ducati 300, che poscia si accrebbero a 400; il Galuppi n'ebbe 600. Ma i maestri ritraevano guadagno anche altrove, nelle solennità di altre chiese, nelle feste pubbliche, nel presiedere ad accademie musicali, nel dare lezioni ai giovani patrizî; per modo che i più recenti, con lo stipendio onorevolmente accresciuto, e con tali giunte lucrose, vissero agiatamente, e lasciarono talvolta patrimoni discreti.

Nell'anno 1491 i Procuratori di san Marco, insieme col doge Agostino Barbarigo, volendo dare maggior decoro alla chiesa ducale e regolarne la Cappella con norme opportune, statuirono che all' ufficio musicale ci fosse un capo assoluto, il quale dovesse comporre le musiche, ne dirigesse sapientemente l'esecuzione; che a lui fossero subordinati gli organisti, i cantori, i sonatori; e che finalmente avesse l'obbligo d'istruire nel canto i giovani ascritti alla basilica stessa.

A quel tempo, cioè del 1491, erano due gli organisti con egual grado e pari emolumento, e precisamente: Bortolo de Vielmis e Francesco Dana, dipendenti dal maestro principale; e questi furono incaricati dell'insegnamento del canto *ad otto putti veneti diaconi con un ducato il mese per allettarli a imparare a cantar bene*, come voleva il decreto dei Pregadi 18 giugno 1403.

Per maestro capo, primo titolare di tale dignità e con essa della eletta schiera che doveva renderla tanto famosa, fu trovato meritevole il prete Pietro De' Fossis, nativo delle Fiandre, il quale dal 1485 era cantore della Cappella, e salito in bella fama pel canto e pel comporre eccellente. I Procuratori con questa nobile innovazione mostrarono di apprezzar molto il nuovo carico di maestro di Cappella, ed oltre i settanta ducati che gli assegnarono, gli diedero l'abitazione gratuita nelle case canoniche di allora.

La *Procuratia de supra*, potente magistratura ordinata a vigilare sopra le cose tutte risguardanti la ducale basilica, accordò sempre tutela speciale ai maestri della Cappella e ne mantenne l'autorità. Fin dai tempi del primo maestro effettivo, i Procuratori con decreto 20 aprile 1520, sospesero dall'ufficio e dal soldo il cantore prete Sebastiano Andrea detto Bilanzario « quia recusavit parere et obedire magistro chori in his in quibus omnino obedire debebat et tenebatur, tum ex debito, quam pro honore praefactae ecclesiae ».

Nè que' custodi delle discipline della Cappella appariscono meno vigilanti e severi col procedere degli anni, quando la fama dei marciani concerti lusingava e attirava cantori e maestri dalle provincie di terra ferma e dall'estero.

Una *Parte de' Pregadi*, 14 gennajo 1596, ce lo attesta. « Attendono i Procuratori della Chiesa di san » Marco fra le altre cose spettanti all' uffizio loro a te- » ner ben proveduta de' sufficienti Cantori et Musici » che si possono havere la Cappella, trattandoli con » oneste mercedi le quali se li pagano anco in tempo » delle loro infermità, et quando sono fatti vecchi, et » fino l'ultimo giorno della vita loro, non mancando » anco di straordinariamente riconoscere le fatiche di » chi dopo haver alcun tempo prestato buon servizio » se ne fa conoscere meritevole; ma con tutto ciò vi sono » di quelli che o con un fine di conseguir maggior pre- » mio, o per sugestione di chi procura di parere al- » trove, li migliori di questa professione, si lasciano » indurre di partire dal servizio in tempo che per il » continuato servizio in essa Cappella hanno accre- » sciuto notabilmente della loro sufficienza, da che ol- » tre il pregiudizio et sconcio che apportano la dimi- » nutione de' buoni musici, potria dissolversi anco la » Musica di detta Cappella con qualche offesa alla ri- » putazione, che con dispendio considerabile in questa » materia si conserva, et perchè non bastano per levare » il suddetto inconveniente gli offici et promissioni già » fatte a bene rimediarvi con ordine più efficace; però » l'anderà Parte, che se alcuno Cantore e Musico d'ogni » conditione che sia, o sarà nell'avvenire salariato nella » Chiesa et Cappella nostra di san Marco, partirà di qua » senza buona licenza delli Procuratori di essa Chiesa, » sottoscritta almeno dalla maggior parte di Loro, non » possa servire per Cantore o Musico in qualsivoglia » Chiesa, Cappella, e altro simile ridotto di ordine Mu- » sica, di alcuna delle Città, Terre, o Luoghi del Do- » minio nostro, nè esservi da chi si sia per tale eserci- » tio chiamato o accettato in modo alcuno senza la fede » sopradetta. Et l'esecutione della presente Parte sia » data notitia alli Rettori nostri con ordine di comu- » nicar la continentia di essa con li Vescovi affine che » bene informati operino in conformità che da cadauno » sia portato il rispetto che conviene al servizio della » suddetta Chiesa di san Marco in questa materia di » Cantori e Musicali. »

Quindi si vede impiegata dai Procuratori anche la forza per ricondurre al dovere i trasgressori delle regole imposte a quella nobile istituzione.

Un decreto del 22 giugno 1636 determina « che al capitano Francesco Orsati siano contate lire 225 e soldi 4, per tanti che ha datto conto haver speso nell' andar a Bassano con otto homeni per fermar Gerolamo Cantor, detto Marte, che se n'era fuggito ».

Il 6 febbrajo 1504 fu eletto ad organista primario Giovanni de Maria, in luogo del Vielmis. Morì tre anni dopo. Fu buon compositore, e le sue musiche si apprezzarono in Inghilterra per opera dell'oratore veneto Sebastiano Giustiniani, mecenate e intelligente della musica.

All'organo stesso fu eletto frate Dionisio Memmo nel 1507. Nel 1516 ei si trovava a Londra con Nicolò Sagundino, grande amatore di musica e sonator d'organi e clavicembali, segretario del Giustiniani suddetto. Si rileva dal dispaccio che l'oratore veneto mandò alla Repubblica, che frate Dionisio era colà giunto « con » un suo bellissimo istrumento da sonar, condutto con » gran spesa »; e che destava la maraviglia della corte.

Ne parla Marin Sanuto ne' suoi Diarii come d'una celebrità europea. Morì qualche anno dopo.

Al Memmo nel 1516 succedette Giovanni Armonio, frate de' Crocicchieri, sonatore dell'organo primo. Nativo di Celano o di Tagliacozzo nel napoletano, apparisce questo frate un bizzarro umore, poeta, musicante, commediografo, lodato dal Sabellico e dal Sansovino. Tenne il posto d'organista per trentasei anni, essendo maestri il De' Fossis, il Willaert, ed il Rore. Pare che fosse uomo di bello spirito e letterato, più che dotto nella scienza musicale. Nel 1552, essendo vecchio, cessò dal suo ufficio, ed ebbe assegno vitalizio.

Nel 1519 venne eletto sonatore del secondo organo Alvise Arciero veneziano; e prete Alvise delle Pinzochere ebbe premio straordinario d'una mitra onoraria, pe' suoi rari talenti quale tenore della Cappella.

Nel 1542 vinse il concorso d'organista Jacquet il fiammingo.

Or siamo giunti all'età più luminosa della musica veneziana, trovando sulle celebri cantorie di san Marco uno de' più illustri musicisti del suo secolo, Adriano Willaert.

Dopo il De' Fossis, che da senile infermità colpito cessò nel 1525, sostenne il carico di primo maestro Pietro Lupato, cantore pur esso; finchè per terminazione dei Procuratori 12 decembre 1527 fu eletto il Willaert.

Questi era nato nel 1480 in Brugges, con la quale città Venezia aveva allora grandi relazioni di traffico. Studiò da prima, per volere del padre, la giurisprudenza in Parigi, ed ivi si erudì nelle belle lettere e nell'arte musicale, alla quale si dedicò interamente. Nel 1513 era cantore in Roma, sedendovi pontefice Leone X. Passò al servigio della Repubblica Veneta, essendo doge Andrea Gritti, che a preferenza d'altri lo volle eletto. Il Willaert nell'anno 1530 ordinò la scrittura de' libri corali di canto fermo, i quali furono eseguiti da pre' Ambrogio da Cremona, come dicemmo, a grandi note e con belle miniature. Nei molti anni del suo operoso reggimento estese la dottrina musicale, per cui ebbe scuola di eccellenti successori, che rese invidiata la Cappella veneziana. La vita musicale pubblica a Venezia, dall'anno circa 1530 fino il 1630 (tempo dell'introduzione dell'opera in musica) era tutta concentrata nella Cappella di san Marco.

Così si esprime Giulio Roberti in un recente suo *Saggio* nella *Rivista Contemporanea di Firenze,* 1888. « In san Marco a Venezia, come contemporaneamente in san Pietro a Roma, si formarono e sorsero ad irradiare di luce vivissima il mondo civile quei portenti di genio e di dottrina, vere pietre angolari della musica moderna, che Rossini soleva chiamare i *Santi Padri* della musica. I maestri, gli organisti, i cantori, e più tardi gl'istromentisti addetti a san Marco, oltre a prestare l'opera loro nelle funzioni sacre frequentissime e grandiose sempre, formavano una specie di Cappella officiale del Doge e del Senato, che se ne servivano nelle pubbliche feste civili, commemorazioni patriottiche, celebrazioni di vittorie, ricevimenti solenni di regnanti, di principi e di ospiti illustri ».

Era antico costume di cantare in musica le epistole e gli evangeli; ed il Willaert ne musicò parecchi. Anzi sembra, che appunto dal Belgio venisse l'usanza di cantare tali lezioni e bibliche narrazioni. Egli inoltre portò di là l'uso di musicare e far eseguire i racconti di fatti scritturali, mediante un *testo*, ossia la sola voce del narratore, al quale rispondevano a coro varie voci con versetti sull'argomento. Compose per san Marco la sacra azione *Susanna*, con magnifica partitura.

Troviamo pubblicata un'ampia raccolta in Norimberga negli anni 1554 e 1556, nella quale vi sono gli studî dei tre fiamminghi Willaert, Rore, e Jacquet, oltrechè del veneto Zarlino. Il Willaert introdusse nella Cappella altra novità, e la fece assai celebrata. Fu questa il *coro spezzato,* cioè la divisione di tutti i cantori in due o più cori, ciascuno a quattro voci e più, i quali ora si alternano o dividono, ora insieme si riuniscono. Ogni coro isolato formava un pieno concerto. Lo Zarlino, che fu suo scolare, ne fa magnifici elogi nelle opere sue musicali.

Willaert era inoltre esimio maestro di canto. Usavasi a que' tempi nelle sere delle festività intervenire ai vesperi musicati da lui. Il canto di quelle salmodie, frammisto alle armonie dell'organo e degli strumenti, in quell'età in cui non c'erano frequenti rappresentazioni teatrali, porgeva ai cittadini un vago trattenimento.

Fu gloria della Cappella marciana farsi modello, nonchè all'Italia, alla studiosa Germania. Le composizioni di Willaert erano a que' dì raccolte avidamente, non solo in Venezia, ma spedite in Allemagna col mezzo de' suoi ricchi mercadanti, che in gran parte abitavano il loro Fondaco di faccia a Rialto. E colà codeste musiche erano studiate ed eseguite a puntino. Desta oggi maraviglia e sconforto, che que' componimenti musicali si trovino in grande copia nelle biblioteche, ne' monasteri e negli archivî delle città Germaniche, e manchino affatto nella stessa Venezia, per la quale l'insigne maestro le aveva composte.

La fama di Willaert era addivenuta universale, per modo che i principi esteri, massime quelli di Germania, lo aveano più volte invitato ai lucrosi loro servigi: ma egli, pago dell'onore e del vantaggio che in Venezia ritraeva, non volle mai accettare. Fece soltanto due corse alla sua patria, e tornò modesto alla Cappella di san Marco. Divenuto vecchio, i Procuratori gli diedero per assistente uno dei più eletti suoi scolari, prete Francesco da Treviso, cantore pur egli della Cappella.

Nel suo testamento elegge esecutori il teologo e canonico della marciana Girolamo Vinci, il medico fisico Apollonio Massa, ed il suo prediletto scolare Gioseffo Zarlino. Vi sono nominati alcuni cantori della cappella, allievi della sua scuola di canto: Daniele Grisonio, Marcantonio Cavazzon, Pietro Gaetan, e Zuanne Fiammingo. Da quell'atto si rileva inoltre quanto fosse benefico co' suoi parenti e coi poveri. Morì il 7 dicembre 1562. L'archivio della Cappella nulla serba delle sue composizioni: o furono involate, o perirono nelle fiamme, che nel 1574, e poi nel 1577, recarono grave danno al palazzo ducale ed all'archivio contiguo. Del Willaert, oltre a varî altri componimenti anche profani, abbiamo a stampa del 1550 alcuni *Hinni a quattro voci,* e nell'anno stesso molti *Salmi e Vesperi ad uno e due cori.* Fra le varie edizioni delle sue opere, devesi ricordare quella col titolo: *Musica nova*, fatta con lusso nel 1559 da Antonio Gardano, probabilmente a spese di Alfonso d'Este principe di Ferrara, a cui è dedicata, come a mecenate magnifico e intelligente.

Nei trentacinque anni, che il Willaert presiedette alla Cappella di san Marco, ebbe anche la fortuna di

aver sotto di sè organisti assai valenti: Giulio Segni, Jacquet Fiammingo, Girolamo Parabosco, Annibale Padovano, Andrea Gabrieli, Claudio Merulo, i quali splendettero come stelle d'intorno all'astro maggiore.

Per la sapienza delle leggi venete che si rifletteva anche sull'arte musicale impiegata al decoro delle sacre cerimonie, verso la metà del secolo XVI, potevasi dire già costituito il primato della marciana Cappella. Tommaso Garzoni da Bagnacavallo lasciò scritto nella sua *Piazza Universale* (Discorso XIII, anno 1539): « la » musica perfettamente si trova nelle cappelle di papi, » imperatori, regi, duchi, prelati e massime della Se- » renissima Repubblica Veneta, la quale è un florido » ricetto di quanti nobili musici capisce Italia e le pelle- » grine Provincie insieme. Quì si ode la armonica mo- » dulazione delle voci concordanti insieme onde si vibra » la viva sinfonia che è un temperamento del grave e » dell'acuto coi suoni concordi. Qui s'ode la stessa sin- » fonia che non è altro che la dolcezza e soavità della » voce. Qui il suono, qui il canto, qui l'*asis*, qui il *tlesis* » che sono il principio et fine della voce elevata e posata; » e si può dire che i maestri di essa non manchino di » risorsa per fare musiche solennissime da pari loro ».

Quanto fosse coltivata la musica nel secolo XVI in Venezia, abbiamo un'altra ampia testimonianza nella moltiplice stampa dei libri musicali. Venezia, che fu delle prime città d'Italia ad accogliere nel secolo XV la grande invenzione dell'arte tipografica, ebbe eziandio fin dai primi anni del secolo seguente le prime stamperie della musica. Ottavio Petrucci da Fossombrone fu il primo stampatore ed inventore dei tipi mobili per la stampa della musica. Ebbe patente e privilegio dalla Signoria il 25 maggio 1494; e fece società con Andrea Scotto e Nicola da Raffaelo; dai quali si divise ritornando alla sua terra natale nel 1511, forse per non aver trovate favorevoli le circostanze alla novella industria, a fronte delle prime splendide prove. Perocchè nel 1503 aveva impressa in Venezia la rarissima opera, intitolata *Harmoniae musices Hodhcaton;* nella quale raccolse trecento componimenti, a tre o a quattro parti, dei più celebri maestri del secolo XV. Questo prezioso volume fu acquistato dal Conservatorio di musica di Parigi, come si apprende dalla *Gazzetta musicale* di Milano del novembre 1879. Lo Scotto continuò le stampe in Venezia col sistema Petrucci a due tirature; finchè Antonio Gardano lo semplificò, e cominciò le celebri sue edizioni pubblicando nel 1546 le *Intabulature,* composte dai sonatori di liuto Antonio Rotta e Domenico Bianchini veneziani, da Francesco Vindella modenese, e da Francesco da Milano. Nel 1535 Silvestro Ganassi diede in luce il metodo di sonare il flauto, e nel 1543 la regola per sonare *la viola d'arco tastada.* Nel 1541 si pubblicarono le regole del canto con note musicali per le monache benedettine di san Lorenzo. Gioseffo Zarlino nel 1557 pubblicò le *Istituzioni armoniche*, e poscia altri musicali lavori. Lodovico Balbi, varie opere, fra le quali nel 1589 il *Musicale esercizio*. Girolamo Lombardo, canonico regolare di Santo Spirito, pubblicò nel 1597 e nel 1600 due antifonarî. Molti altri lavori di musica sacra e profana, come madrigali per canto, furono eziandio dati in luce in quel secolo operoso e dotto, in cui fiorirono anche i tipografi di musica Scotto, Vincenti, Pigna, Amadino e Scala.

Tornando ora agli organisti di san Marco in quel tempo, Giulio Segni o *dal Segnal* fu scelto per l'organo secondo, li 10 novembre 1530. Ma poi nel 1533 passò a Roma, dove si mostrò anche sonatore maraviglioso di strumenti a penna.

Gli succedette Baldassare da Imola nel 1533; al quale, morto sett'anni dopo, fu sostituito Jacquet Buus, detto *Giacchetto*, fiammingo, prodigioso nel sonare gli organi e nel comporre. Nov'anni appresso abbandonò Venezia, e si acconciò in Vienna con maggiore stipendio.

Fu messo poi a sonare il primo organo Girolamo Parabosco da Piacenza. Questi fu eccellente pratico nel suono e nell'accompagnamento. E si mostrò anch'egli in Venezia, come frate Armonio, uomo faceto, letterato, poeta, e sollecito del lieto vivere. Perciò fu amico di Andrea Calmo, di Pietro Aretino, e sopra tutto di Domenico Veniero, senatore ed illustre poeta. In casa del Veniero facevansi accademie di musica, ed il Parabosco n'era il direttore. In un capitolo a Gio. Andrea dell'Anguillara, che si legge tra le sue *Rime,* ha questo terzetto:

> La festa aver mi potrete a san Marco,
> Che per grazia de' miei signori illustri,
> Ho ivi di sonar l'organo il carco.

Scrisse e pubblicò poesie e novelle; e quest'ultime, alquanto licenziose, intitolò *Diporti*. E appunto fra i diporti chiuse ancor giovane i suoi dì nell'anno 1557.

Annibale Padovano succedette nell'organo grande a frate Armonio, 1552. Il suo valore fu sommo, ma pare che altrettanto fossero in lui la stranezza e l'indipendenza. Nel 1565 ottenne di portarsi per alcun tempo in Francia; ma più non si vide al suo posto della Cappella. Vi fu nominato Claudio Merlotti, che *Merulo* facevasi chiamare. Nacque in Correggio nel modenese, l'anno 1533. Nel concorso trionfò di nove assai valenti competitori l'anno 1557. Per diciott'anni egli fece ammirare la sua bravura; finchè nel 1584 fu invitato a grande onore alla corte di Parma, dove morì nel 1604.

Cipriano Rore fu altro fiammingo, nato circa il 1516, ed entrò nella Cappella ducale qual cantore, allievo di Willaert. Venuto in bella fama, fu maestro di cappella d'Ercole IV duca di Ferrara. Alla morte del Willaert, tornato egli a Venezia, fu riputato degno di succedere a tanto maestro. Ma assai poco vi stette, avendo voluto passare alla cappella di Parma, dove d'anni quarantanove morì nel 1565. Il p. Martini, nella *Storia della musica*, pone il Rore da lato ad Arcadelt, a Palestrina, a Lasso, a Marenzio; grande testimonianza del suo valore.

Nella prima metà del secolo XVI la musica in Venezia, come dicemmo, era giunta ad un sommo grado quanto alla sola azione pratica, massime per le cure del Willaert. Mancavano però le teoriche discipline, le quali ordinate e ridotte a buone regole dessero i più sicuri precetti dell'arte. A ciò valse mirabilmente Gioseffo Zarlino.

Nacque in Chioggia circa l'anno 1517, e fu sacerdote. Dottissimo nelle scienze teologiche e filosofiche, nella matematica, nell'astronomia, nell'alchimia, e conoscitore delle lingue antiche, fissò la sua dimora in Venezia. Qui, lasciato ogni altro studio, si dedicò interamente alla musica quale scolaro del *divino Hadriano*, com'egli soleva chiamare il Willaert. Fatto sicuro per lunga pratica, e raccolta ampia messe di teoriche, venne all'arduo cimento di statuire e dettare le leggi della musica, di cui traccia imperfetta avea data Guido d'Arezzo. Su basi solide, avvalorate dalla matematica, cominciò a fondare la scienza: stabilì canoni

e precetti, a'quali avesse la buona pratica da assoggettarsi. Ebbe l'aiuto e consiglio del Willaert, del Merulo, del Parabosco. Secondo il sistema da lui ideato per dimostrare il genere diatonico, si fece fabbricare un apposito monocordo da un Vincenzo Colombi, organaro della marciana e d'altre chiese. Frutto lungo, ponderato, di tali studî teorici sono le sue opere pubblicate: le *Istituzioni harmoniche* (1557), le *Dimostrationi harmoniche* (1562), ed i *Supplementi musicali*, opere che furono riguardate con ammirazione come il codice della musica. Non è qui il luogo di spiegare dottrinalmente i sistemi e le teoriche di tale scienziato. Diremo soltanto che le sue leggi furono approvate ed accolte da ogni scuola. E se a contrastarle sorsero l'invidia e le censure dello spagnuolo Salines e di Vincenzo Galilei fiorentino, seppe difendersi lo Zarlino stesso, coadiuvato poi anche dai bolognesi Giammaria Artusi ed Ercole Bottrigari. Nelle memorie della sua vita troviamo ch'egli compose altre opere dottrinali, le quali per isventura non giunsero fino a noi. Fu altresì peritissimo nel suono dell'organo, e conobbe ogni strumento musicale allora in uso, massime il trombone, per sonare il quale diede pure le regole scritte. Lo Zarlino non solo fu il legislatore musicale del suo secolo, ma fu anche valentissimo pratico esecutore. E ne vantaggiò singolarmente la Cappella ducale, alla quale fu eletto con decreto 5 luglio 1565. Egli vi stette venticinque anni, componendo molte musiche, fra'quali un *Magnificat* a tre *cori spezzati*. I suoi salmi, le messe, i mottetti si conservano in Venezia, in Bologna, ed in Germania. Nelle pubbliche feste celebrate dalla Repubblica il 1571 per la vittoria di Lepanto, poscia pel ricevimento di Enrico III re di Francia, lo Zarlino compose le musiche profane, e le sacre in san Marco; e nel 1577, allorchè, dopo la pestilenza, si pose alla Giudecca la prima pietra della chiesa votiva al SS. Redentore, vi compose la messa. Anche fuor della musica lo Zarlino diede saggi di sua dottrina, e pubblicò opere erudite sulla *correzione* dell'anno Giuliano, sull'*origine* de' frati cappuccini, ed un savio trattato sulla *pazienza*. Esercitò eziandio i doveri del sacerdote, essendo uno de'cappellani della chiesa di san Severo, nella cui casa contigua morì ai 4 febbrajo 1590. Fu seppellito in san Lorenzo senz'alcuna iscrizione. Ebbe però, raro onore a quell'età, una medaglia colla sua effigie, e nell'esergo colla leggenda *Laudate eum in chordis*.

E qui giova inserire, come quadro cronologico, un brano di genealogia musicale, da Zarlino fino ai primi anni del nostro secolo, tratta dalla biografia di Angelo Baldan, veneziano maestro di musica, lavoro del comm. Gabriele Fantoni inserito nell'*Ateneo Veneto, anno 1885*.

« Nelle frequenti e spiccate individualità dei musicisti che vantò Venezia negli ultimi secoli, non si perdè d'occhio una successione continua e costante di maestri e di allievi; e spesso la gara degli uni cogli altri.

Quindi, da Zarlino vennero i Gabrieli.

Da Claudio Monteverde, il figlio Francesco, il Bruni detto Cavalli, il Berti, il Rovetta.

Da Giovanni Gabrieli, il Grandi, l'Hassler, Schütz, Grani, Grüber, frà Taddeo.

Dal Rovetta, il nipote Volpe detto Rovettino, il Mentini, il Monferrato, il Legrenzi.

Da Cavalli e Legrenzi, il Lotti, il Biffi, il Partenio, Grossi, Caldara, Sertorio, Gasparini, Pallavicino, Vinaccesi, Carlo Pollarolo.

Da Carlo Pollarolo, il figlio Antonio, Molinari, Pescetti, Maccari, Aurelj.

Dal Biffi, Polani, Albinoni, Rigatti.

Da Rigatti, Colombina, Lucio Francesco.

Da Gasparini e Sertorio, Benedetto Marcello.

Dal Lotti, Albéro, Alberti, Bassani, Negri, Porta, Bigaglia, i Vivaldi, il Saratelli.

Dal Saratelli, il Galuppi.

Dal Galuppi, Bertoni, Adolfati, Bernardo, Faggi, Bianchi, Bolla.

Dal Bolla, Furlanetto.

Dal Bianchi, i Cavos, Cimador, Calegari.

Dal Monferrato, il Brusa.

Dal Brusa, Angelo Baldan, nato 1753, morto 1803.»

Andrea Gabrieli, probabilmente nato dalla famiglia patrizia circa il 1510, a'suoi dì fu conosciuto per Andrea da Cannaregio. Allievo di Willaert, fu da prima cantore della Cappella, 1536. Per sostituire il Merulo all'organo secondo fu chiamato dai Procuratori nel 1566, essendovi maestro Zarlino. Andrea infuse il suo sapere nel nipote ed allievo, Giovanni Gabrieli. Ambedue fecero molto onore alla Cappella Marciana, al primo organo della quale Giovanni fu eletto nell'anno 1584, essendo ancora vivente lo zio. Questi morì nel 1586. Nell'anno seguente, coi tipi di Angelo Gardano pubblicò *Concerti d' Andrea e di Giovanni Gabrieli, organisti della serenissima Signoria di Venetia, contenenti musica di chiesa, madrigali et altro, per voci e strumenti musicali*. Visse poi in grand'estimazione dei dotti di Germania e d'Italia, assai ben veduto dalla Repubblica, finchè morì nel 12 agosto 1612; e fu sepolto in san Stefano con onorifica iscrizione ora perduta. Fra i molti suoi allievi si deve ricordare Enrico Schütz, Alessandro Grandi, Luigi Grani, Taddeo da Venezia frate agostiniano. Il sig. di Winterfeld ha reso onore sommo al Gabrieli, pubblicando nell'anno 1834 in Berlino un'opera in tre volumi in lingua tedesca col titolo: *Di Giovanni Gabrieli e del suo secolo; la storia del fiorire della musica sacra nel secolo decimosesto, e del primo sviluppo delle principali forme della musica moderna, tanto in quest'epoca, quanto nel secolo appresso, principalmente nella scuola di musica di Venezia*.

Alla morte di Andrea Gabrieli succedette nel secondo organo Vincenzo Bellavere, assai perito nell'arte, ma morì poco dopo. Nel carico stesso fu eletto nel 1588 Giuseppe Guammi di Lucca, dallo Zarlino chiamato « eccellente compositore et sonator d'organi suavissimo ». Allorchè morì lo Zarlino nel 1590, fu eletto maestro Baldassare Donati, cantore eccellente, e istruttore nel canto dei fanciulli addetti alla Cappella. Il Donati non era così profondo nelle teoriche musicali quanto fu lo Zarlino, ma però era pratico distinto e buon compositore. Se egli non giunse all'altezza di merito de'suoi antecessori, fu però degno di venir loro dietro. Grave d'anni morì nel 1603.

Paolo Giusto detto *da Castello*, veneziano, ebbe nel 1614 il posto di secondo organista, e ci stette finchè visse, cioè sino al 1623.

Allorchè morì il maestro Donati, i Procuratori dovevano eleggere il suo successore. Federigo Contarini chiese con voto scritto, che si cercassero, col mezzo dei *signori Ambasciatori nostri*, informazioni de' *soggetti principalissimi* a tal bisogno adatti, per dare alla Cappella un maestro autorevole, degno di succedere a Willaert, Rore e Zarlino. Ma per qualche tempo i Pro-

curatori tennero sospesa l'elezione. Il Doge Marino Grimani, intelligente cultore della musica, non riputando opportuna la dilazione, volle che i Procuratori cessassero da ogni indugio, e « *che volessero illico devenir all' eletione, et non lasciar questo carico vacuo più oltre* ». Perciò nel 13 luglio 1603 elessero a maestro il prete Giovanni della Croce.

Nativo di Chioggia, era stato educato e messo nella Cappella quale cantore contralto dal suo compatriotta Zarlino. Compose messe, salmi, mottetti, responsorî, e inoltre alcune briose canzonette popolari. Alcuni suoi *Capricci* a più voci, stampati in Venezia nel 1596, ebbero da lui un titolo stranissimo, suggerito dall' ampollosità del seicento, che già facea capolino, cioè *Theriaca musicalis*. Il maestro era amico d'uno speziale di santa Margherita, e contrassero insieme società di fabbrica e di commercio della teriaca, per modo che il Dalla Croce ebbe il capriccio di meschiare i suoi *Capricci* musicali col farmaco allora assai in voga e famoso. Una sua messa da morto servì alle splendide esequie del suo benefattore, il doge Grimani. Circa quattr'anni dopo morì egli pure nel 1609.

Poche memorie abbiamo dei due vice maestri e sacerdoti Bartolomeo Morosini e Marc'Antonio Negri: nulla di notabile accadde nel breve reggimento del maestro prete Giulio Cesare Martinengo. Si elesse poi al primo organo altro prete Gianpaolo Savi nel 1612, al quale carico alcuni anni dopo rinunziò essendo stato eletto vicario del vescovo di Torcello.

Un oscuro cremonese, esimio sonatore di viola alla corte di Mantova, Claudio Monteverde (o Monteverdi come egli firmavasi), nato nell'anno 1568, provò, che spesse volte il vero merito, calpestato dall'invidia, trionfa, risorge più splendido e bello. Pubblicò egli nel 1598 il terzo libro de' suoi *Madrigali*, dal cui nuovo stile traspariva il suo genio. Quell'Artusi bolognese che difese con plauso le teoriche musicali dello Zarlino, fu l'invido censore del Monteverde; ed insieme con Girolamo Mei pubblicò scritti a lui contrarî. Monteverde nei suoi Madrigali non seguì le teoriche della vecchia scuola fiamminga; abbandonò i tuoni chiesastici usati da essa, adottando la varietà dei modi *maggiore* e *minore*. Se ne sdegnarono i vecchi contrappuntisti e gli mossero guerra. Egli benchè afflitto, non smarrì d'animo; e ricorse a papa Pio V, dedicandogli una sacra composizione, ed esprimendosi, secondo il gusto del suo tempo, con questo ghiribizzo del suo nome e cognome: « *ut* mons *exiguus ingenii mei*, *magis ac magis* virescat *in dies, et* claudantur, *ora in* Claudium *loquentium inique* ». Avvenne dappoi che Monteverde trionfò, e fu salutato qual riformatore dei due stili ecclesiastico e madrigalesco, decadendo sempre più il gusto fiammingo. Sollecita ognora la Repubblica di attirare a sè il fior degl' ingegni, col mezzo degli ambasciatori li cercava peranco nelle estere corti. A quel tempo erano organisti Giovanni Gabrieli e Paolo Giusto, ai quali il carico di maestro poteva star bene; ma ambedue avevano malferma salute. Con decreto 19 agosto 1613 i Procuratori elessero Monteverde maestro della marciana Cappella. Gli furono larghi di emolumento, e con avvedutezza; giacchè i principi d'oltremonte invitavano a sè i più famosi artisti della Cappella veneziana coi lauti stipendî. Un suo figlio, Francesco, bravo cantore, che più tardi divenne prete, fu accolto nella Cappella quale tenore nell'anno 1623. Arricchì la Cappella di soggetti degni e di libri musicali; si fece conoscere in solenni circostanze a Bologna, Parma, Rovigo; tenne accademie in casa Mocenigo; musicò la messa in san Marco il 28 novembre 1631, per la cessazione della pestilenza. Il rendimento di grazie a Dio si espresse, come allora si disse, nella « squisita e maravigliosa armonia del canto, colle trombe squarciate al *Gloria* ed al *Credo* ». Ebbe figli, ma presto rimase vedovo: ed essendo sempre stato uomo di religioso e modesto costume, giunto all' età di sessanta tre anni, volle dedicarsi a Dio, facendosi sacerdote circa il 1633. Morì nell'anno 1643, e fu sepolto in chiesa dei Frari presso all' altare di sant' Ambrogio, patrono dei milanesi.

Col Monteverde fu vice maestro Alessandro De Grandi, 1617; sedette al primo organo Giambattista Grillo, *principalissimo soggetto nella profession*, 1619; indi nello stesso posto Carlo Mentini, detto grecamente Fillago, 1623; e Giampietro Berti all'organo secondo.

Dopo Monteverde venne Giovanni Rovetta maestro primario, sacerdote veneziano. Fin da fanciullo cantava in san Marco da soprano; chè la barbara usanza di sacrificare la virilità per ottener queste voci non aveva ancora portato a Venezia i suoi frutti. Modesto quanto sapiente il Rovetta lasciò composizioni così gravi e serene che anche oggidì si eseguiscono con la pubblica ammirazione nelle funzioni della Basilica, specialmente in Avvento. Lasciò fra suoi allievi un nipote ex sorore, sacerdote pur esso, Giambattista Volpe, fedele suo imitatore, onde fu detto Rovettino.

Morto nel 1668 il Rovetta, ebbe a successore Pier Francesco Caletti Bruni, nativo di Crema, sopranominato Cavalli; perocchè in quella città un Cavalli podestà prese a proteggerlo giovanetto, per modo che condotto a Venezia, fu conosciuto col nome patrizio. Nel 1665 venne eletto a primo organista, e l'anno 1668 fu accolto nella Cappella quale maestro primario. Sarebbe assai lungo l' encomiare il Cavalli qual celebre compositore di musiche teatrali, allorchè nel suo secolo XVII cominciò a fiorire il dramma musicale, e si eressero varî teatri in Venezia. Rimasto senza figli e parenti, con pingue patrimonio per la sua valentia musicale acquistato, vide l' estremo giorno il 14 gennajo 1676, lasciando le sue sostanze al monastero di san Lorenzo, nella cui bella chiesa ebbe sepoltura, accanto a Gioseffo Zarlino e Matteo d' Asola, pur questi classico compositore chiesiastico e celebre pei suoi *falsi bordoni*, morto nell' anno istesso. Pur troppo negli sconvolgimenti del 1810 quelle illustri tombe andarono perdute.

Nell' anno 1644 sedette al primo organo Massimiliano Neri, sonatore eccellente e compositore. Sostenne tale carica per più di quattro lustri, indi passò maestro nella cappella dell' elettore di Colonia.

Natale Monferrato prete, allievo del Rovetta, fu eletto maestro della Cappella nell' aprile 1676, dopo trent' anni che vi era cantore. Grave uomo, tolse gli abusi e regolò la Cappella, secondato dai Procuratori, a' quali dedicò nel 1682 alcuni libri di *Mottetti*. Ebbe la direzione del coro delle donzelle a' Mendicanti: fu maestro di canto e cembalo in case patrizie; e chiesto sovente alle musiche solenni nelle chiese e nelle pie confraternite. Fu benefico, vivente; ed alla sua morte, avvenuta nell'aprile 1685, dispose legati a virtuosi ed a nobili suoi amici, e chiamò erede residuaria la chiesa di san Bortolomeo, dove volle essere deposto e suffragato ogni anno colla Messa del suo maestro Rovetta,

per onore di questo, e *perchè non si avesse ad obbliare mai le belle istituzioni della vera musica religiosa.*

La eredità fu accettata; ma l'obbligo fu trasgredito. Restano in quella chiesa due iscrizioni di gonfio stile ed il busto soltanto.

La stamperia di musica da lui fondata nel 1676 nei pressi di san Giov. Grisostomo col socio Giuseppe Scala rimase in ditta a questo nome.

Giambattista Volpe nipote del Monferrato, prete pur questi ed allievo del Rovetta, servendo la Cappella marciana giunse nel 1690 al grado di maestro, con bella fama e col sopranome di Rovettino.

Pier Andrea Ziani ebbe il posto dell'organo primo nel 1669. Era veneziano, ed ascritto fra i canonici regolari Lateranensi. Fu in musica scrittore ecclesiastico e teatrale di molto merito. Ebbe a vice-maestro prete Antonio Sartorio veneziano, eletto nel 1676; e primo organista pre' Giacomo Filippo Spada, ottimo nel contrappunto.

Altro sacerdote Giovanni Legrenzi, nato a Clusone nel Bergamasco, fu eletto maestro della Cappella nell'anno 1685. Scrisse varie composizioni, ed un maraviglioso *Tedeum* l'anno 1687, per l'acquisto della Morea fatto dalla Repubblica. Fu anch'egli preposto all'orfanotrofio de' Mendicanti, e compose pei teatri e per le stanze patrizie. Le ricchezze accumulate dispose opportunamente in un testamento che rivela appieno l'animo dabbene e gentile. Morì nel 1690, e fu sepolto nella chiesa di santa Maria della Fava.

Scolaro del Legrenzi fu il prete Giandomenico Partenio, nato in Venezia di famiglia originaria friulana. Entrò dapprima cantore con Antonio Zanetti e Paolo Biego vicentini; divenne poi vice-maestro, e finalmente maestro della Cappella nel 1692. Era Partenio ascritto alla chiesa di san Martino, in cui sta un altare in onore della protettrice de' filarmonici, santa Cecilia. Egli concepì l'idea d'istituirvi un pio sodalizio, e nel 1685 cominciò a solennizzare il giorno della santa patrona. La pia istituzione fu approvata dal senato l'anno 1690. Morì nell'anno 1701.

Abbia qui pure un cenno il vice-maestro Carlo Francesco Pollarolo, bresciano. Vi fu nominato nell'anno 1692, ed ebbe poi un figlio per nome Antonio, il quale nel 1722 fu assunto al carico di maestro primario. Carlo Pollarolo scrisse moltissimi drammi per musica, fra i quali 53 nella sola Venezia, in cui morì nell'anno 1722.

Nei primi anni del secolo XVIII fiorirono in Venezia col suddetto Legrenzi, Antonio Biffi, Antonio Pollarolo, e due maestri forastieri, Nicola Porpora napoletano, Gian Adolfo Hasse sassone. Al nome di quest'ultimo si collegano tante belle memorie, come con quello della sua allieva e moglie la famosa Faustina Bordoni: ed egli fu detto il *caro Sassone.* Morì nel 1784; fu sepolto in sant'Ermagora.

Sovra tutti però emergeva il patrizio Benedetto Marcello, l'autore dei 50 Salmi Daviddici, acclamato principe della musica. Questa allora era in voga e deliziava dappertutto. Nelle chiese e nelle Scuole grandi si udivano solenni messe e salmodie; nei teatri gustavansi i varî drammi amorosi; nei quattro Conservatorî beavano i sacri idillî delle antiche storie, cantati con accompagnamento di strumenti dalle donzelle povere ivi raccolte; nelle case patrizie rallegrava la varietà accademica dei madrigali e delle cantate.

Comparve allora un altro eletto scolaro di Legrenzi, che doveva diventare un grande maestro, Antonio Lotti veneziano, nato circa l'anno 1667. Studente a sedici anni, musicò un dramma teatrale, il *Giustino.* Nella suaccennata atmosfera musicale crebbe quasi impregnato di belle fantasie; e collo studio sviluppò il suo bel genio.

All'anno 1689 entrò nella Cappella marciana quale cantore contralto; tre anni dopo fu scelto a secondo organista; finalmente nel 1736 fu elevato al posto primario di maestro. Tra i suoi più celebri componimenti per la Cappella vuolsi ricordare il *Miserere*, eseguito la prima volta nel 1733. Maschie armonie si ammirano in esso, varietà di modulazioni, sublimità d'idee, energico stile. Quattro maestri succedettero al Lotti non meno insigni di lui: Saratelli, Galuppi, Bertoni, e Furlanetto. Ma essi serbarono cotanta ammirazione per questo salmo di penitenza, musicato dal Lotti, che non osarono rinnovarne le note, e quello solo fu anche da loro eseguito. Sopraggiunse un periodo infausto, e il *Miserere* di Lotti fu tolto; finchè il maestro Perotti ai dì nostri potè farlo riudire. Compose ancora il Lotti una messa coi vesperi relativi nello stile detto *a terra*, che ogni anno i musici della Cappella cantavano in san Geminiano per la festa del titolare. La chiesa era angusta e la gente per udirla si accalcava nella piazza e nelle aderenti procuratie. Il Lotti fatto vecchio, si rannicchiava in un cantuccio inosservato: scorgendolo i cantori, se gli appressavano con plausi. Compose per le donzelle degli Incurabili, delle quali fu maestro: e fu suo il pregiato madrigale che si cantò il giorno dell'Ascensione nel 1736 sul Bucintoro, mentre il doge iva al Lido a sposare il mare. Il Lotti pose in musica sedici drammi pei teatri di Venezia.

Nell'anno 1717 fu richiesto *per farvi un' opera*, da Augusto II elettore di Sassonia. I Procuratori gli diedero licenza di recarsi a Dresda, e fu assente da Venezia due anni. Però si può asseverare che questo esimio artista abbia consumato la vita operosa in servigio della Cappella marciana, alla quale diede valenti allievi, e primo fra questi il Galuppi. Scrisse per essa varie messe, salmi, inni, col solo accompagnamento dell'organo, senza gli istrumenti. Ebbe a moglie Santa Stella bolognese, celebre cantatrice, che oltre dieciotto mille ducati gli portò in dote. Ricchi entrambi, ebbero poderi, ville, e servitù numerosa. Egli morì nell'anno 1740, e fu sepolto in san Geminiano.

Molta musica sacra del Lotti si conservava in questa chiesa: ma demolita questa inconsultamente, le ossa del Lotti andarono, come la sua musica e come tante altre memorie, barbaramente perdute.

La nostra storia ci conduce a tre valenti maestri. Antonio Biffi veneziano, prete, succeduto al Partenio nel principale magistero della Cappella l'anno 1702. Scrisse salmi ad otto voci per essa, e ne mantenne valorosamente la fama. Altro veneziano fu Antonio Pollarolo, e succedette al Lotti nel carico di maestro.

Anch'egli come suo padre, musicò alcuni drammi, e con modesta celebrità morì nell'anno 1746.

Giuseppe Saratelli veneziano lo sostituì con vera dottrina musicale, appresa alla scuola del Lotti. Conosceva egregiamente il canto; e forse perciò rifiutava gl'istrumenti, che soleva chiamare *imposture musicali*, eccettuato l'organo ed il contrabasso.

Benedetto Vinaccesi bresciano, nel 1704, secondo organista, arricchì la Cappella marciana di lodati componimenti; e *una muda di mottetti* nel 1714 dedicò ai Procuratori di san Marco. Produsse anche qualche dramma, e fu maestro di coro dell' orfanotrofio detto l'Ospedaletto. Morto lui in fresca età, il prete veneziano Alvise Tavelli gli fu successore. Era questi un uomo bizzarro, d' umore singolare. Al suo tocco sull' organo tutti ammutivano. E tuttavia ei bruciava le sue composizioni appena eseguite, ancorchè lodate, voleva ignoto il suo domicilio, e lo cambiò tanto, che finì coll' abitare nel burchiello di Padova tutte le ore nelle quali questa barca, che serviva ai viaggi fra le due città, rimaneva ferma alle rive di Venezia. Cominciato avendo nel 1707 col sonare uno dei due organetti che esistevano nelle nicchie laterali all'altar maggiore in san Marco, fu posto nel 1720 all'organo secondo maggiore. Morì vecchio circa il 1762, in casa di poveri pescatori presso la chiesa di santa Marta.

Nell'anno 1722 un giovinetto diecisettenne, figlio di un barbiere e sonatore volgare di violino, ebbe l'arditezza di dare alle scene veneziane un aborto di dramma, *Gli amici rivali*. Non è a dire se fu fischiato e mandato al rasojo il giovine audace. Fu però sua grande fortuna abbattersi in Benedetto Marcello, e darsi a conoscere per lo scrittorello del dramma infelice. — *Sior toco de temerario!* fu il saluto del grand' uomo. Però il generoso Marcello, col fine suo tatto, conosciute quali doti musicali mettevano germe in quel primo cimento, lo consigliò d' andare alla scuola del Lotti, studiare senza posa, e togliersi affatto la smania di dar lavori immaturi. Il Lotti ben presto conobbe dall'unghia il leone: ed al Pollarolo, che celiando avea detto: — Costui almeno sarà buono a disfarvi la barba — rispose netto e tondo: — La barba la disfarà a me ed anche a voi! Era questi Baldassare Galuppi di Angelo, nato in Burano il 26 ottobre 1706, che crescendo in fama fu detto il *Buranello*. Le sue prime produzioni musicali comparvero sulla scena, e gli infiorarono la prima metà della vita. Ma nella Cappella di san Marco venne a quarantadue anni, quando nel 24 marzo 1748 fu eletto vice-maestro, essendo già celebre sul teatro e nell'orfanotrofio dei Mendicanti. Circa quattordici anni dopo, nel 1762, assunse il carico di maestro primario. Nei ventitrè anni che presiedette alla Cappella ducale ebb' egli ogni cura di serbarle l' antico onore ormai già celebrato in tutto l' orbe musicale. Coadiuvato dalla sanzione de' Procuratori, pose mano ad una riforma, sì nelle voci, come negli strumenti. Giubilati gl'inetti, volle determinare i cantori in numero di ventiquattro, e trentacinque stromenti. Rinnovò le discipline dei concorrenti; fissò pei cantori il massimo stipendio a duc. 600; per l' orchestra l' annua spesa di 1150 ducati, e vi pose a capo il Nazzari allievo di Tartini.

Accolse nella Cappella i più famosi, il soprano Gaspare Pacchiarotti, il tenore Ferdinando Pasini, il basso Pietro de Mezzo. Queste disposizioni vennero poi confermate con regolamento 3 maggio 1772 approvato dai Procuratori, ed osservate fino al cadere della Repubblica. Non fu compositore musicale che meglio di lui potesse conoscere la gran differenza del genere teatrale da quello chiesiastico. Prediligeva i cantori preti, aspri inchiodatori delle note di canto fermo, affermando che in chiesa esser doveano tali gli esecutori. Biasimava agramente le sfumature e gl'infioramenti del canto teatrale; dicendo a quegli imberbi cantori: — Così non iscrissi: quì si dee udire la nota pronta e sicura, non leccata, stirata, smorfiosa. — Scrisse per la Cappella messe, salmi, inni, mottetti, antifone. Meritano d'essere ricordati: la grande *Messa dell'anno 1778*, un *Dixit Dominus* a quattro voci, un *Tantum ergo*, le due *Sequenze*, una di Pasqua, l'altra di Pentecoste, a quattro voci coll'organo solo. La prima è d'effetto stupendo. Plauditissimo fu il *Te Deum* scritto nell'anno 1769. Lo stesso Adolfo Hasse alcuni anni dopo, richiesto dai Domenicani dei santi Giovanni e Paolo a dettare quest' inno per la venuta nella chiesa loro di papa Pio VI, voleva anteporre al suo nuovo il componimento vecchio e già udito di Galuppi. Dovette scriverlo e piacque poco.

Lo splendore, a cui il Galuppi innalzò la Cappella marciana, mosse i Procuratori con animo grato a fare la seguente terminazione, rispondendo ad una supplica loro presentata.

« Adì 2 ottobre 1780. In vista delle dolorose sue
» circostanze, esposte nella supplica, e del merito che si
» acquistò in anni 18 ch' esercita con universale ap-
» plauso, e con particolare aggradimento di questa pro-
» curatia nel carico di maestro di cappella della chiesa
» di san Marco, alli ducati 400 annui, salario consueto
» della carica, hanno sue eccellenze aggiunto altri du-
» cati 200; cosicchè conseguisca annualmente duc. 600.
» Et il presente assignamento s'intenda fatto non alla ca-
» rica, ma unicamente alla sua persona, onde, da tale
» testimonianza della loro clemenza, abbia motivo d'in-
» fervorare sempre più le sue applicazioni nell'esercizio
» di sue incombenze ».

Oltre che per la Cappella marciana, il Galuppi fece altri sacri componimenti per le chiese di Venezia, per le Scuole grandi, per qualche monacato di nobile donzella. Diede un oratorio nel 1756, *Il sagrifizio di Jefte*, pei Filippini della Fava, tanto bello che più fiate fu ripetuto. Come accennammo, il Galuppi fu maestro prima dell'orfanotrofio dei Mendicanti, poi nel 1762 di quello degl'Incurabili. La bella chiesa degl'Incurabili eretta appositamente con istudio acustico, fu per due secoli il pio teatro della sacra armonia. In quelle volte sonore, per le voci argentine di bene istituite fanciulle, Galuppi musicò molti piccoli drammi, tutti scritti in latino dall'abate Pietro Chiari, com'era l'uso d'allora.

Nell'azione drammatica *Daniel in lacu leonum*, ripartì con nuovo esempio le voci in tre cori, mentre al canto del profeta chiuso nella fossa, s'intrecciava quello esterno del re, con magico effetto. Classici suoi oratorî furono: *Tres pueri hebraei in captivitate Babylonis* — *Sacrificium Noe* — *Debora prophetissa* — *Moyses de Sinai reversus*. Pur troppo tante di queste opere magistrali andarono dimenticate o perdute; ed il recinto stesso degli Incurabili, storico e pregiato, ai nostri giorni disparve.

Nei drammi teatrali si può dir che il Galuppi, meglio che quell'antico Orazio Vecchi, sia stato il padre dell'opera comica, iniziando uno stile più gajo e vivace di quello già usato per le azioni eroiche e pastorali. Fu il suo carattere ilare e allegro che lo trasse al comporre giocondo.

Due suoi Baccanali carnevaleschi, ossia mascherate, in una delle quali si imitava la baruffa delle donne plebee veneziane, nell'altra la sinagoga degli ebrei, e nella cui esecuzione intervennero dilettanti ed artisti distinti, esilararono molto i veneziani nei ridotti, nelle piazze, e perfino nel ghetto.

Fra le morali virtù del Galuppi fu mirabile il rispetto all'altrui merito. Non invidiò alcuno, benchè di sè stesso sentisse altamente.

Seguì con successo le inclinazioni ed il gusto progrediente del pubblico, modificando sapientemente l'arte sua. Studiò e lavorò sempre. Quasi ottantenne, lo troviamo presiedere ai concerti fatti per la venuta in Venezia dei Conti del Nord e di Papa Pio VI (18 maggio 1782). Dalla moglie Adrianna Pavan ebbe tre figli, ai quali lasciò nobili esempi e buona sostanza, frutto dei suoi lavori. Benchè avesse diritto d'alloggio nella canonica di san Marco, abitò nei pressi di san Vitale, dove morì il 3 gennajo 1785, e in quella chiesa fu sepolto.

Dagli Agostiniani di santo Stefano, tempio vicino, e dai musicisti tutti di Venezia, presieduti dal Bertoni allora vice maestro, ebbe funebri onori; elogi e versi anche latini dalla cittadinanza. Il prof. Angelo Zendrini nella *Galleria* del Gamba (anno 1822) in poche parole ne qualificò il carattere: « Se la feconda e vivace im» maginazione del Galuppi seppe sul teatro variare per » mille guise la espressione degli umani affetti e delle » passioni; valse nelle chiese a sublimarsi colla gravità » de'concetti all'altezza de' misteri divini ».

Altro bell'astro del mondo musicale fu Ferdinando Bertoni, nato a Salò sull'amena riviera del Benaco nell'anno 1725. Felici provincie d'oltre Mincio furono quelle soggette alla Veneta Repubblica, le quali, con molti altri uomini insigni nelle scienze, lettere ed arti, le diedero pure nella musica valentissimi soggetti, come abbiamo veduto. Bergamo — Legrenzi, e Capuzzi esimio nel violino; Brescia — Carlo Pallavicino, Pollarolo, Vinaccesi; Crema — Cavalli, Carcano, Bianchi. Il Bertoni compì in patria l'educazione letteraria; ma poichè dava a divedere musicale inclinazione, fu mandato a studiare in Bologna sotto il celebre p. Giambattista Martini, il quale non soleva dare lezioni a giovani di mediocre ingegno. Quivi si perfezionò nell'organo e nel contrappunto. Venuto a Venezia in età giovanile, si rese accetto a Saratelli ed a Galuppi. Divenne maestro nell'ospizio dei Mendicanti e cantò con bella voce insieme colle famose donzelle Teresa Almerico, Antonia Lucovich, Lauretta Risegari, Francesca Tommei, Bianca Sacchetti, glorie di quel conservatorio memorando. A ventisette anni fu nominato organista di san Marco nel 1752. Solo nel 1784 giunse al posto di maestro primario succedendo degnamente al Galuppi nella Cappella marciana, dove per ben cinquantacinque anni prestò onorato servigio. Nel 1768 accorciò la musica troppo lunga di messe e di vesperi. Fra i più lodati lavori del Bertoni dobbiamo ricordare i così detti *Improperj*, che si cantavano nella Marciana il venerdì santo. Scrisse una messa nobilissima *da requiem* pei funerali fatti all'ammiraglio Emo nella chiesa de'Servi l'anno 1792, e riuscì stupendo nel *Dies irae*, del quale il commovente *a solo* « *Oro supplex et acclinis* » il Pacchiarotti cantò lagrimando.

Quale maestro percorse varie città capitali, Londra, Torino, Parma, Roma, Napoli, e dappertutto fu ammirato. Il Bertoni serbò sempre purezza di gusto, scelti e nobili pensieri; e la sua dottrina lo palesa teorico profondo, degno allievo del p. Martini. I sacri suoi componimenti, sempre puri e sublimi, ricordano in ogni nota il *sanctum et terribile*. Non fu men valoroso questo musicografo nelle opere profane. Fra i suoi drammi pei teatri di Venezia emergono principalmente l' *Orfeo*, l'*Ezio*, *Armida*, *Sabino*, *Artaserse*. Nella venuta a Venezia di sovrani stranieri compose pregevoli cantate. Essendo maestro del coro femminile de'Mendicanti vi scrisse varî Oratorî, ed un magnifico *Miserere*. Cessata la Repubblica, dovette pel suo ufficio battere la messa solenne in san Marco, innanzi agli austriaci occupatori; e vi si prestò col crepacuore di buon veneziano che piangeva la madre perduta. Nel 1810 lasciò Venezia, e spossato si condusse fra i suoi parenti a Desenzano, dove morì nonagenario nel 1813.

Gaetano Latilla napoletano venne scelto a vice maestro nel 1762. Ebbe molta cura nel sistemare la Cappella, i cui organi furono allora ricostruiti. Fu preposto al coro nell' orfanotrofio della Pietà. Scrisse molti drammi teatrali, specialmente di genere giocoso. Fu suo merito svolgere con facilità il suo musicale concetto, intrecciando al canto l'istrumentazione.

Un uomo serio, ordinato, il veneziano Giambattista Pescetti succedette quale organista allo stravagante Tavelli: e vi fu nominato nell'anno 1762. Morì quattro anni dopo. Mostrò grande valentia nelle sue fughe da organo: avea stile limpido e sostenuto. Scrisse varî drammi pei teatri di Venezia.

Successore a Pescetti nell' anno 1766 nell' organo secondo fu Domenico Bettoni, prete veneziano. I Procuratori con decreto del 1770 gli ordinarono di ridurre a brevità alcune messe e varî vesperi per le festività meno solenni, e questo per certo fu prova della sua valentia. Morì nel 1782.

Nel 1774 fu eletto vice maestro della Cappella un altro prete veneziano Antonio Bergamo. Questi scrisse molta musica di chiesa, nulla pel teatro. Morì nel dicembre 1794; e gli fu sostituito Bonaventura Furlanetto, del quale diremo qui appresso.

Il veneziano Giambattista Grazioli ottenne il posto d' organista nel 1782. Suonatore di buon gusto e ragguardevole contrappuntista, si fece ammirare anche nelle sacre solennità d'altre chiese.

Francesco Bianchi cremonese fu eletto organista nel 1785. Acquistatasi molta celebrità in Venezia per alcuni Oratorî eseguiti dalle donzelle de'Mendicanti, ed anche per varî drammi musicali, seppe ingannare i Procuratori in quella nomina, non avendo egli pratica dell'organo, non sedendovi quasi mai, e facendosi sostituire da altri. I Procuratori stessi nel 1791 lo dichiararono « dimesso dal servizio per aver trascurati » i riguardi dovuti e i doveri di sua dipendenza ». Ma protetto dalla fama de' suoi drammi assai applauditi, fu accolto di nuovo nella Cappella. I Procuratori furono abbagliati dal merito di lui nella musica teatrale; e per lunghi anni tollerarono che avesse nella Cappella un posto, ch' egli non potea meritare.

Ultimo della Cappella marciana nel secolo XVIII fu Bonaventura Furlanetto. Nacque di bassa gente in san Nicolò di Venezia il 27 maggio 1738. Poichè voleva dedicarsi al sacerdozio, fece gli studî presso i Gesuiti, e ben presto s'innamorò della musica sacra. Un prete Bolla lo iniziò nella bell'arte, e l'armonico genio sviluppossi in lui mirabilmente. Da qualche studio di contrappunto, rimasto fra le sue carte giovanili, si scorge com' egli fu principale maestro a sè stesso. Fin dai primi anni ebbe occasione di comporre messe e vesperi, spesso istrumentati, talvolta *a cappella*. Il canto ecclesiastico, semplice e grave in origine, fu da lui abbellito, più che non avessero fatto Galuppi e Bertoni. Furlanetto colle armoniche dolcezze volle dilettare il senso

senza profanarlo, e colle fioriture ornare i canti senza farli teatrali. Questa felice ed applaudita riuscita nell'arte gli fu d'inciampo nella carriera ecclesiastica che voleva intraprendere. Era patriarca Giovanni Bragadino, uomo di severi principî, il quale temendo che il sacerdotale contegno potesse scapitare in chi tanto s'avvolgeva nell'arte gentile, stette lungo tempo indeciso di conferire gli ordini sacri al giovine stimato troppo mondano. Ma fortuna volle, che andato il Bragadino ad una solennità in san Nicolò, fu così compreso della sacra armonia ivi udita, che ne richiese l'autore. E conosciuto in lui quel cherico, cui negato avea la sacra stola, cambiò opinione, ed in breve l'ammise al sacerdozio. Nè egli demeritò mai del pio ministero. Salì dappoi cotanto la fama del suo valore musicale, che a trent'anni nel 1768 fu uno de' tre compositori prescelti pel triduo solenne nel tempio della Salute, per la canonizzazione di Girolamo Miani. A que' dì non eravi a Venezia festività, in cui non si volessero udire le simpatiche note di Furlanetto. Ottenuto ch'ebbe d'essere maestro del coro nell'orfanotrofio della Pietà, non gli fu difficile di salire alla Cappella ducale. Nel 1794 vi fu vice maestro, succeduto alla morte del Bergamo. Nel 1797 la gloriosa Repubblica Veneta si spense; e nella occupazione straniera egli fu nominato maestro primario della Cappella di san Marco.

All'ingresso di Napoleone I in Venezia egli musicò uno splendido *Te Deum*; come le *Antifone* di ringraziamento per la liberazione dal blocco; e l'*Ecce mitto angelum*, a quattro voci, per l'entrata in san Marco di Francesco I.

Il grande merito di questo autore si svolse massimamente nelle *fughe*. Dotto nelle sacre scritture, s'immedesimava nel mistico concetto, ne meditava l'argomento, e metteva sulla carta le note ispirate. Gli uditori erano compresi d'orrore al versetto dei vesperi, *Peccator videbit et irascetur:* fremevano al *Quantus tremor est futurus,* della Sequenza de' morti: sentivano quasi cantare tutti i viventi nel verso dell'inno Ambrosiano, *Te per orbem terrarum sancta confitetur ecclesia.* Scrisse egli ancora Salmi ed Oratorî per l'orfanotrofio della Pietà; benchè poi richiesto, non volle scrivere mai pei teatri, e memore del pio Bragadino dichiarava che la sua penna era consacrata a Dio. Oltre agli encomî di eccellente compositore e immaginoso, debbonsi al Furlanetto anche quelli di abile precettore. La sua scuola diede esimî filarmonici; il prete Antonio Rota fu suo prediletto discepolo; da lui pure appresero Giovanni Pacini, celebre scrittore drammatico; Ermagora Fabio, tenore; Paretti e Bernardi bassi; Angelo Scapolo, sonatore di flauto, Antonio Zifra di corno, l'abate Giambattista Botti, ed altri. Fu amico di Rossini; fu a tutti diletto; e nel giorno 6 aprile 1817 rese l'anima a Dio, le cui glorie avea sì nobilmente cantate.

Parlando della Cappella musicale di san Marco, non possiam fare a meno di accennare alla usanza durata per varî secoli nelle chiese della Cristianità, cioè all'intervento degli evirati fra i cantori. Severità di costume e difficoltà di concorso avendo talvolta escluso dal rito chiesiastico il canto femminile, si ricorse a quello artificiale, per non privare le cantorie sacre delle voci soprane. Per salvare una ipocrita moralità, si venne alla barbarie efferata, all'infame commercio.

Dai documenti della Cappella di san Marco veniamo a rilevare, che i Procuratori nel 7 gennajo 1594 ordinavano all'ambasciatore veneto a Vienna, a quelli presso le altre Corti, ed ai podestà delle città soggette, che cercassero *d'haver cantori eccellenti per la Cappella, et in particolar de' soprani eunuchi, bassi, tenori, et contralti,* i quali saranno accetti e bene accolti.

I registri della Cappella stessa, già prima di quell'età, fino all'anno 1768, notano ed assoldano individui cantori evirati.

A titolo di curiosità daremo i nomi d'alcuni ch'ebbero maggior rinomanza nella serie di que' disgraziati, che comincia con un Vielmo francese nel 1588.

Seguono: Pasqualin Savioni; Antonio Bonomo carintiano; Francesco castigliano; Paulo eunuco; Lunardo Simonetto da Merian; Orazio de Rossi piemontese; Prospero Arigoni; Gerolamo Medici romano; Anselmo Marconi; Andrigo Borletta; Francesco Santi da Perugia; Alessandro Napolitan da Lecce; Giov. Callegari; Ferdinando Pasini; Francesco Bellaspica; Amato Reminuzzi; Giov. Battista Calcetta; e finalmente, Gaetano Guadagni e Gaspare Pacchiarotti famosi.

Di cotesti musici che fecero tanto parlare ai loro giorni, e tennero un'azione luminosa nella Cappella Marciana, esistono ancora documenti e memorie di tante convenzioni delle quali furono oggetto, sia pel loro acquisto e sia per la loro cessione ad altre cappelle, a straniere corti e teatri.

VI.

Cappella odierna.

Molte alterazioni e gravi scapiti sofferse la Cappella musicale di san Marco dopo che cessò il governo della Veneta Repubblica. Si diminuì il numero dei cantori e dei sonatori; parecchie solennità furono tolte. Le funzioni decorate dalla magnificenza del Doge, degli Ambasciatori, della Signoria, sono oggidì decorate solo dal Patriarca metropolita e dal capitolo prelatizio dei canonici.

Dal 1797 cessarono le splendide feste nelle quali associavasi la fede religiosa alle glorie patrie.

Nel lungo periodo della occupazione straniera, se vennero talvolta richiesti i riti della basilica di s. Marco alle dimostrazioni forastiere, le musiche della Cappella non furono che esecuzioni imposte o venali; e l'êco non uscì dalle auguste vôlte piene ancora delle libere e grandi risonanze.

Nell'epoca memoranda del 1848-49, tornarono per poco ravvivati e spontanei i canti di ringraziamenti e di voti nelle pareti del maggior tempio di Venezia; quindi ad un altro silenzio quasi di raccoglimento e di attesa, successero i cantici nuovi della assicurata ed integra nazionale esistenza.

Fra queste vicende la Cappella venne intanto più d'una volta riformata. Il suo Regolamento dell'11 agosto 1840, fu modificato da quello pubblicato dalla Fabbriceria di san Marco nel 1.° aprile 1873, tuttora vigente, e che determina il corpo musicale come segue:

Un maestro primario; due organisti, il primo dei quali è vice-maestro; un ufficiale appuntatore; un ufficiale archivista; tre tenori e due bassi di concerto; quattro tenori, e quattro bassi di ripieno; quattro soprani e quattro contralti, tratti dalla scuola di canto, istituita nel 1824, che la Fabbriceria mantiene nell'orfanotrofio maschile dei Gesuati; otto violini, il primo de' quali è direttore dell'orchestra; quattro violette;

due violoncelli; tre contrabbassi; due flauti; due clarini; due oboè; due corni; due trombe; un fagotto.

Dal 1836 reca lustro alla Cappella Marciana il solenne funerale, che il pio Ricovero de' vecchi all' Ospedaletto deve celebrare in san Marco nel luglio d' ogni anno, pel veronese Giambattista Soldini. Morto questi in Venezia, lasciò al pio ospizio suddetto ingente somma, coll'obbligo che nell'anniversario della sua morte, si facciano solenni esequie di messe e di vesperi per tre giorni consecutivi, colla cooperazione di tutta la Cappella musicale, e con una messa musicata dal maestro, nuova ogni anno.

Per tornare ora ai maestri, notiamo che Giannagostino Perotti, nominato maestro primario della Cappella nell' anno 1811, entrò nel suo ufficio soltanto alla morte del Furlanetto (1817). Nato a Vercelli il 12 aprile 1769, fu educato all' armonia, prima da suo fratello maggiore Giandomenico, poi a Bologna da Stanislao Mattei. Venuto a Venezia, pel suo sapere fu tenuto in molta stima dal Bertoni. Scrisse sulle opere di Marcello, sullo *Stabat* di Rossini, e nel 1846 pubblicò in Milano una *Guida per lo studio del canto figurato*. Per la Marciana scrisse offertorî, inni e mottetti, oltre l'annua messa per la notte di Natale. Fu uomo colto anche nelle buone lettere, e morì in Venezia nel giugno 1855.

Antonio Buzzolla succedette al Perotti. Nacque in Adria l' anno 1815. Fu alla Corte di Berlino celebrato per le sue canzoni; a Parigi ammirato per una messa da *requiem*. Essendo maestro della Cappella marciana, spiegò il suo valore ne' sacri componimenti; musicò quattro drammi. Le sue Canzonette veneziane, anche oggidì si cantano sulle rive della Sprea, e sulle placide acque delle lagune. Morì il 20 marzo 1871, e Venezia deplorò la dipartita dell'uomo, che avrebbe potuto più oltre recarle bella nominanza.

Niccolò Coccon fu eletto al posto di maestro della Cappella nell' anno 1873. Naque in Venezia il 10 agosto 1826. Ebbe a maestro Ermagora Fabio. Fu in san Marco organista primario essendo maestro il Buzzolla; ed ora egli è capo sapiente e stimato.

Nella penuria di mezzi efficaci a sostenere la riputazione antica della Cappella, lotta egli coraggioso. Apportò miglioramenti all' orchestra; e studiando il modo tecnicamente più acconcio a risanguare l' indebolito organismo della cantoria, propose alla Fabbriceria di san Marco, ora preposta alle cose della basilica, di rimettere una scuola di canto sacro basata sul metodo obbligatorio del *setticlavio*, per la migliore educazione delle voci negli allievi, e per la sicura lettura di qualunque spartito.

La Cappella di san Marco richiamò l'attenzione di parecchi scrittori, ed esercitò le ricerche e la erudizione degli studiosi. Storici principali ne furono il Caffi ed il Fantoni, dalle cui opere e dai documenti di cinque secoli, contenuti nell'archivio dei Procuratori di san Marco, furono tratte appunto queste memorie.

E benchè ai giorni nostri s' abbia a lamentare che molti ricordi musicali siano andati dispersi, rapiti, o trascurati, pur tuttavia la Cappella serba ancor tanto da dimostrare come la Repubblica Veneta per secoli libera e grande, anche co' suoi canti e colle sue feste, nello splendor della fede, nella poesia de' costumi, e nella maestà dei trionfi, tenne vivo lo spirito patrio, e maravigliata Italia ed il mondo.

m) Leone. — Bronzo. — Sec. XV. — Sulla colonna della Piazzetta.

LA BASILICA DI SAN MARCO.

PARTE SECONDA.

PARTE SECONDA.

STORIA ARCHITETTONICA DELLA BASILICA.

RICERCHE STORICHE INTORNO ALL'ARTE IN ITALIA DAL SECOLO VI AL MILLE. – LA BASILICA DI SAN MARCO DEI PARTECIPAZI. – LA BASILICA DI SAN MARCO RESTAURATA DAGLI ORSEOLI. – LA BASILICA DI SAN MARCO RIFABBRICATA ED AMPLIATA DA DOMENICO CONTARINI.

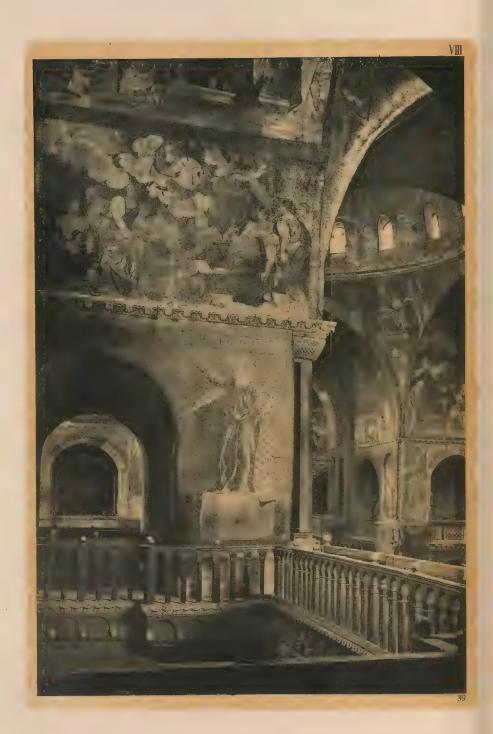
VIII.

STORIA ARCHITETTONICA DELLA BASILICA.

VIII

38

VIII

40

NON SENZA TREPIDAZIOne accettai l'onorevole ma grave incarico, che mi veniva offerto or son due anni dall'illustre Editore, di tessere la storia architettonica di quello splendido e colossale museo d'ogni età e d'ogni arte, che è l'incomparabile Basilica di san Marco. E quella trepidazione non era il timore che mi venisse meno quell'affetto caldo e appassionato, e quella tenace costanza che devono accompagnare senza posa lo studio di un simile monumento; bensì la considerazione che le mie forze male avrebbero corrisposto all'aspettazione del pubblico, perchè la Basilica mi appariva, quasi nella sua totalità, un edificio presso che nuovo alle ricerche storiche, e perciò di troppo arduo studio.

Conoscevo molto bene il mistero delle sue origini e delle sue trasformazioni, sul quale assai poca luce mi somministravano le monche o mute cronache; conoscevo bene il complicato, enigmatico, incerto, originalissimo organismo della Basilica, e la strana moltiplicità, e spesso accozzaglia, delle sue decorazioni, le quali, come gente d'ogni nazione ad una gran festa mondiale, qui sono concorse da ogni paese a festeggiare l'Evangelista, e a far più bello il palladio della più forte Repubblica; mi stava innanzi tutta quella svariata miriade di sculture, di simboli, di geroglifici, davanti ai quali molti aveano indietreggiato, parecchi intravveduto, pochi e timidamente ragionato, pochissimi saviamente concluso. Non avevo dunque torto di diffidare di me stesso.

San Marco, pensavo tra me e me, è un edificio che quanto è armonico nel suo insieme, altrettanto è incoerente nei varî suoi particolari; perocchè, dai giorni pieni di sorriso e di vita in cui la giovine e serena Repubblica lo fece sorgere dalla laguna come astro benefico, fino ai dì nostri, in cui vecchio e cagionevole si rassegna a farsi rappezzare i cenci men logori, o rinnovare i troppo laceri, ogni secolo vi lasciò il suo tributo, ogni secolo vi stampò la sua orma, più o meno appariscente, più o meno bella, a seconda dei bisogni dell'edificio o della virtù del tempo. E quasi ciò non bastasse, san Marco si vide offrire altresì i frutti di secoli per lui stesso ben remoti, e come se gli fossero venuti per legittima eredità, se li fece suoi. Saper sceverare pertanto l'opera d'un secolo dall'opera di un altro secolo, dev'essere necessariamente dote speciale di chi si accinge a studiare san Marco, senza di che l'edificio, restando eternamente chiuso in sè, non arriverà mai ad esser luce nè a sè stesso, nè ad altri. E appunto come san Marco, bene inteso in ogni sua parte, sarebbe luce a monumenti coevi o posteriori, è naturalissimo che altri monumenti anteriori ad esso, studiati a dovere, possano diventare luce a lui stesso. Poichè, come per apprezzare convenientemente il merito di uno scienziato qualsiasi fa d'uopo ricercare in quale ambiente sia nato e cresciuto, quali uomini l'abbiano preceduto, e di quali mezzi abbia potuto fruire, così per intendere a dovere il valore e l'importanza di san Marco, e insieme dell'arte bizantina, della veneziana e dell'italiana, di cui è specchio, fa d'uopo non solo che sia profondamente studiato in sè, ma altresì che sieno giudiziosamente valutati tutti quegli elementi artistici dei secoli che lo precedettero, che possono aver contribuito, o no, al suo incremento ed al suo sviluppo.

Tale era il gravissimo incarico che la Basilica mi imponeva, ed io vi avrei senz'altro rinunziato, se non mi fossi veduto già da qualche anno incamminato nell'ardua strada delle minute ricerche intorno all'arte del più oscuro periodo; di quel periodo di secoli barbari che corre fra il VI e l'XI, e nel quale il nostro san Marco sorse, si rinnovò ed arricchì. È vero che in onta alle cognizioni che quelle ricerche mi aveano fornito, mi sentii tuttavia debole e impotente davanti a molti scabrosissimi e inattesi problemi che, coll'approfondirmi nello studio della Basilica, essa mi poneva continuamente dinanzi; ma la soddisfazione d'averne

pur sciolto qualcuno mi animò a proseguire nelle difficili indagini, sperando di trarne tanta luce da poterli sciogliere tutti quanti. Se la mia speranza sia stata felicemente coronata lo giudicherà il severo lettore. Ad ogni modo, convinto che la chiave per sciogliere quei problemi riposasse quasi esclusivamente nel risultato di quelle ricerche, mi sono persuaso della necessità che il pubblico ne fosse pienamente ed ampiamente informato, prima di accingersi alla lettura di queste pagine, e dovetti per ciò sobbarcarmi alla fatica di pubblicare quei miei studî separatamente in un grosso volume (1), che raccomando a tutti quei lettori, i quali volessero rendersi chiara ragione dei criterî che m'informarono nel dettare questa storia della nostra Basilica. Ciò nullostante ne premetto quì un breve riassunto a vantaggio di coloro ai quali non fosse dato di conoscere quell'opera, o si accontentassero di saperne le conclusioni.

(1) « *L'architettura in Italia dal secolo VI al Mille circa — ricerche storico-critiche del Prof.* Raffaele Cattaneo — *Edit. Ferd. Ongania — Venezia 1888-1889* ».

L'ARCHITETTURA IN ITALIA DAL SECOLO VI ALL'XI.

I. PERIODO.

LO STILE LATINO-BARBARO DURANTE LA DOMINAZIONE LONGOBARDICA.

L'amore eccessivo della ricchezza e della pompa fu per mio avviso la sola causa che determinò la decadenza dell'arte romana. Di mano in mano che lo splendore dei marmi e degli intagli invadeva tutti gli edificî e ne ricopriva le intere superficie, il senso della bellezza e la perfezione dello scalpello sparivano visibilmente. I romani del III e del IV secolo, preoccupati soltanto della mole e della magnificenza delle loro costruzioni, dovettero aver in non cale ogni riguardo di convenienza e di estetica. In essi mancava quel fine sentimento della forma e quella percezione di grazia e di venustà, che possedevano in vece i Greci e gli Orientali, i quali eziandio in mezzo alle follie della decadenza seppero spesso trasfondere nelle loro produzioni artistiche un raggio di bellezza e un soffio di novella vita. L'arte italo-romana era dunque destinata a decadere irreparabilmente; e se dopo il secolo IV ella non precipitò tosto nelle barbarie, ne deve il merito all'arte orientale, a quell'arte proto-bizantina, da molti troppo ingiustamente disprezzata ed abborrita, che nel V e nel VI secolo tenne un po' alto nelle nostre contrade il decoro dell'italiana. Riguardiamo tuttavia quale parte ragguardevole delle nostre glorie artistiche gli splendidi lavori bizantini di Ravenna, di Parenzo, di Grado, di Milano, di Roma e di molte altre città italiane; in essi, pur che non siamo pregiudicati dalle false teoriche di scuola, dobbiamo riconoscere dei pregi singolarissimi, e delle virtù spesso inarrivate. Che cosa resterebbe dell'arte italiana di quei due secoli se noi le togliessimo la splendida veste dei monumenti bizantini? Uno scheletro. Quali e quanti nomi d'artisti italiani, davvero rispettabili, ci resterebbero di quel periodo, se noi sapessimo levare tutti quelli che ci vennero dalla Grecia? Forse nessuno. Si può anzi affermare senza timore, che dalla fine del IV secolo in giù l'arte propriamente italiana, cioè l'arte di quegli artisti che non sentirono i beneficî della bizantina, continuò in un latente, ma progressivo decadimento, così che quando le venne meno l'aiuto della sorella, ella apparve in tutta la sua miserevole nudità, e quasi barbara.

Le ragioni, per le quali l'arte italiana fu dalla bizantina nel VI secolo abbandonata a sè stessa, si devono vedere in diverse circostanze. La prima nella perdita della maggior parte d'Italia fatta dai deboli imperatori greci, che non seppero mettere un argine all'irruzione dei Longobardi; l'altra nella conquista di questi barbari sanguinarî, avari e crudeli, che sparsero da principio il terrore per tutta la penisola. A queste se ne deve aggiungere una terza potentissima, che si ha in una interminabile sequela di calamità d'ogni genere, che dal 566 fin oltre la fine del secolo flagellarono senza tregua i poveri italiani. Pestilenze fierissime, carestie terribili, mortalità del bestiame, inondazioni sterminatrici, malattie d'ogni sorte, incendî formidabili, siccità, freddi glaciali, venti abbruciatori, topi e locuste divoratrici, guerre, carnificine, saccheggi e distruzioni, fecero di quella porzione di secolo il periodo più infelice e disgraziato che abbia mai attraversato l'Italia.

È chiaro che un cumulo tale di sciagure non potesse che mettere in fuga tutti, o quasi tutti, quegli artisti stranieri che non ne erano rimasti vittime, e li consigliasse ad abbandonare per sempre un paese ormai desolato e per essi inabitabile. Quest'abbandono, la barbarie dei nuovi dominatori, e le miserrime condizioni degl'italiani, dettero l'ultimo crollo all'arte *latina*, che d'allora in poi meritò il triste appellativo di *barbara*.

Gli ultimi lavori che il secolo VI produsse, e forse per la maggior parte non senza l'aiuto di qualche artefice greco ultimo rimasto, sono a Grado, a Roma, a Ravenna e a Monza. Nella prima di queste città la cattedrale, il battisterio e la chiesa di santa Maria, erette dal Patriarca Elia, (571-586) parlano tuttavia alto della magnificenza e del valore dell'arte proto-bizantina. Lo splendore dei musaici e la eleganza delle sculture non fanno ancora rimpiangere il bel tempo di Giustiniano. A Roma in vece la basilica Pelagiana di san Lorenzo fuor le mura (578-590), nelle sue gallerie, in alcuni capitelli, zoccoli e pilastrini scolpiti, e ne' suoi musaici, ultimo riflesso dello stile orientale, palesa il grave decadimento dell'arte, specialmente quando si mettano a riscontro con i fioriti capitelli bizantini di san Saba e di santa Maria in Cosmedin, con quelli immaginosi di san Clemente, e con i leggiadri plutei traforati della stessa chiesa. Le misere condizioni d'allora, invece, e il pervertimento del senso estetico vi sono rappresentati dalla strana accozzaglia di frammenti antichi in essa impiegati, per sopperire con barbara e facile ricchezza alla povertà dei mezzi ed alla impotenza dell'arte. Ed il precipitoso inabissare dell'arte ci è pure affermato dalla capitale del greco esarcato, Ravenna. In essa l'ambone de' SS. Giovanni e Paolo (a. 597), e l'altro contemporaneo del palazzo Rasponi, povere imitazioni di quello bizantino esistente nella cattedrale, ci annunziano la scultura già bell' e imbarbarita. La goffaggine delle loro figure ha poco o nulla da rimproverare a quanto di orribile fu fatto da poi in Italia. Monza in fine, in un pluteo scolpito a croci e monogrammi, unico avanzo della chiesa di Teodolinda, ci mostra i primi bambineschi lavori dell'arte latino-barbara, quando ebbe smarrita ogni guida e perduto ogni senso del bello.

Poi segue il secolo VII, il secolo artisticamente più povero di produzioni. In Roma poco si è fatto e pochissimo resta. Il monumento più ragguardevole è senza dubbio la basilica di sant'Agnese fuor le mura, che Onorio I (626-640) rifabbricò sulle norme di quella di san Lorenzo. La povertà ognora crescente si fa palese per l'assenza di sculture sincrone e per il totale impiego di materiali raccogliticci. Unico ricordo dell'arte bizantina sono le gallerie e i pulvini delle loro arcate, ed unica affermazione della stessa il musaico absidale. Una costruzione dello stesso secolo, ma di poco momento, è la piccola abside adorna di musaici, che Teodoro I (642-649) aggiungeva alla rotonda di santo Stefano al Celio. Di maggior importanza sono le navate della chiesa di san Giorgio al Velabro, unico avanzo della ricostruzione di Leone II (682-684), che

nella barbarissima accozzaglia di capitelli antichi, di pulvini informi e squilibrati, e di archi zoppi, può ben aspirare al tristissimo vanto di rappresentare sinceramente le condizioni artistiche italiane del suo tempo. Fuori di Roma poco o nulla ci resta di architettura o di scultura appartenente all'arte latina e al secolo VII. Non si può dire che i re Longobardi, convertiti al cattolicismo e deposta alquanto la natìa ferocia, non abbiano esercitato spesse fiate la sesta e lo scalpello; le antiche pergamene ne sono garanti; ma elleno dovettero essere costruzioni assai malferme e assai brutte, se il tempo e gli uomini non seppero risparmiarcene una sola. Miseri avanzi del VII secolo sono la nuda muraglia absidale del Duomo di Torcello, e due nicchioni, unici rimasugli dell'antico battistero, di fuori quadrato, di dentro ottagono (a. 641). Un esempio prezioso della scultura di quel secolo infelice mi pare di poterlo additare in un sarcofago d'ignoto esistente nel museo archeologico del Palazzo Ducale di Venezia, sul quale i tumulati, che ne furono ad un tempo gli autori, diedero un deplorevolissimo ma veritiero ed eloquente saggio dell'abisso di barbarie e di imbecillità in cui era precipitata l'arte. Un esempio similissimo, tuttochè meno disadorno, ci offre Ravenna nel sarcofago dell'arcivescovo san Felice in sant'Apollinare fuori (725), e ci ammaestra come l'arte latino-barbara continuasse a correre la via del precipizio anche nella prima metà del secolo VIII, senza dar segni di saper da sola arrestarsi, e ritornare su i suoi passi.

Invano quindi si ricercherebbe quali avanzamenti, o quali innovazioni, contrassegnino l'arte italiana di questo periodo; poichè ella, impedita da cento cause non solo di progredire, ma di mantenersi all'altezza a cui per l'aiuto dei bizantini era salita, non potè che dimenticare ogni buona pratica di arte e di costruzione, parendoci quasi miracolo che sapesse e ardisse ancora voltare una semicupola sulle absidi delle solite basiliche.

II. PERIODO.

L'ARTE BIZANTINO-BARBARA DEL SEC. VIII.

Se le condizioni degli italiani verso la fine del VI secolo si facevano sempre più tristi, quelle dei greci non erano certo liete. Discordie intestine, minaccie continue d'invasioni barbariche, guerre disastrose coi Persiani Sassanidi, e più tardi coi furibondi Maomettani, fecero sì che dopo Giustiniano la potenza dell'impero bizantino declinasse sensibilmente. E siccome l'arte va di pari passo con la civiltà, così quella pure incominciò man mano a decadere, per guisa che verso la fine del VII secolo ella potè meritamente essere chiamata barbara. Non si creda però che la bizantina cadesse così in basso da toccare l'abisso dell'italiana, no; poichè per quanto infelici si fossero fatte le condizioni della Grecia, non raggiunsero peraltro mai il grado di abbiezione di quelle dell'Italia. Per la qual cosa l'arte bizantina verso il secolo VIII, tuttochè imbarbarita, potea vantare tanta superiorità sopra la latina, dieci volte più barbara, da poterle essere ancora maestra dottissima, ed aiuto provvidenziale ed efficace a rialzarsi alquanto: e così fu.

Non saprei dire se cacciati dalle provincie invase dai saraceni, o spinti dal desìo di lavoro e di guadagno, ovvero invitati dagli italiani stessi, ma egli è certo che verso la fine del VII secolo e nel principio del seguente alcuni artisti greci vennero in Italia e vi operarono lavori, dei quali alcuni ci restano tuttavia. Il più antico di tutti è un ambone esistente in Ancona nella chiesa della Misericordia, scolpito al tempo di Papa Sergio I (687-701) e adorno di rozzi bassirilievi decorativi, riproducenti certe forme assai usate nel secolo VI. Di maggiore importanza sono i lavori del principio del secolo VIII che restano in Cimitile presso Nola nella chiesa di san Felice. Sono plutei e pilastrini di cancelli, ed un intiero protiro a volta sorretto da pilastri e mensoloni. In tutti questi lavori si nota una ricchezza di ornamentazione lontanissima dalle goffe gretterie dell'arte latino-barbara, e attraverso la ruvidezza del disegno e dello scalpello una grazia ed eleganza tutta greca. Di più vi si scorge una notevole tendenza a motivi di ornamentazione affatto nuovi per l'Italia; novità che si fanno sempre più marcate ed evidenti nelle opere posteriori. Tale è il ciborio di san Giorgio di Valpolicella nel Veronese (anno 712), sulle cui arcate, in ispecial modo adorne di complicate intrecciature di vimini, l'artefice greco diede chiaramente a conoscere quale fosse la caratteristica principale dello stile decorativo bizantino del secolo VIII.

Si capisce che, di mano in mano che decadeva, l'arte bizantina abbandonava le maniere del VI secolo, non già per diventare, come la latina, sterile e nuda, ma per accogliere nuove forme, che le dovettero essere somministrate dall'arte asiatica. Così ne risultò uno stile originale, che ha per carattere la profusione, la varietà e la novità degli ornamenti, associate ad una certa timidità o durezza dello scalpello, che spesso si converte in eleganza. In esso, oltre alle accennate intrecciature, hanno gran parte le fusarole, le perle, i cordoni, le patere, le rose a raggio o a girandola, i gigli, i caulicoli rampanti, i tralci di vite, le croci, i pesci, le colombe, i pavoni, e tante altre rappresentazioni simboliche o fantastiche; e fra quest'ultime certe scene bestiarie misteriose o capricciose, che devono essere frutto dell'Oriente, e costituiscono i primi saggi in Italia di quella maniera di ornare con mostri e chimere, che fu la prediletta dei decoratori dopo il Mille.

Dopo il ciborio di Valpolicella, le opere dello stile bizantino in Italia aumentano considerevolmente, accennando ad una grande immigrazione di artisti greci, che dovett'essere causata dalla terribile persecuzione degli iconoclasti (anno 728). Sedeva allora sul trono longobardico il saggio ed onesto Liutprando, il quale molto operava pel bene del paese e dell'arte; e ciò dovette confortare gli artisti fuggiaschi a preferire i lidi dell'Italia, con la fondata speranza di trovarvi protezione e lavoro; nè s'ingannarono.

Non è della ristrettezza di questo compendio l'andar ora descrivendo, od anche solo enumerando, tutti i lavori dello stile bizantino-barbaro del secolo VIII che io potei conoscere in Italia. Chi bramasse scendere a così minuti particolari ha solo da aprire l'opera mia su citata, ove sono pure uniti numerosi disegni illustrativi. Basterà che io qui accenni alle opere più rilevanti, a quelle cioè che costituiscono le caratteristiche speciali di quello stile; ed incominciamo dagli edificî.

Esiguo assai è il numero degli edificî italiani del secolo VIII che il tempo ci ha risparmiato, e si riduce poi quasi a nulla, se vogliamo tener conto di quei soli nei quali ebbero mano gli artefici greci.

Se la presenza del ciborio, di un parapetto d'ambone, e di qualche altro frammento di stile bizantino-barbaro, è valido argomento per credere, che insieme con questi accessorî sorgesse eziandio la chiesa che li accolse, poco prima del 712 dovett'essere costruita la metà occidentale del san Giorgio di Valpolicella, nella quale prese parte fors' anche quel maestro Orso, greco o educato alla scuola greca, che scolpì il predetto ciborio. Egli è ad ogni modo certo, che a questa porzione di chiesa, per la sua semplicità di forme basilicali, per la povertà de' suoi nudi pilastri e dell'unica sua abside, compete una data non più recente di quella.

Alla metà circa del secolo VIII si devono ascrivere le muraglie perimetrali della chiesetta di santa Teuteria in Verona, le quali accennano ad una basilichetta semplicissima a tre navi, terminata da una sola abside.

Meno incertezze, anzi la sicurezza sulla greca paternità della costruzione, ci offre la chiesa di san Salvatore a Brescia, rifabbricata da re Desiderio nel 753. Come le precedenti, è delle più semplici forme basilicali, cioè a tre navate, coperte di legname, spartite da colonne raccogliticcie sostenenti archi semicircolari. I pochi capitelli sincroni sono ruvide e disadorne riproduzioni del corintio, dovute agli artefici greci. Tutto questo ci ammaestra come in Italia l'architettura religiosa della prima metà del secolo VIII non si discostasse menomamente dalle consuetudini dei secoli precedenti, e come cioè la più semplice maniera basilicale fosse tuttavia l'unico modello generalmente seguìto. La sola originalità veramente notevole, che offra il san Salvatore, si è una cripta spaziosa che si distende per un buon tratto sotto il fondo delle navate. Quella che vediamo oggidì è per la maggior parte un rifacimento del XII secolo; ma quel tratto che corrisponde all'abside, di impacciata struttura e adorno di capitelli e stucchi, è un evidente avanzo di quella del secolo VIII. Questo sotterraneo del san Salvatore è dunque il più antico esempio conosciuto di cripte presbiteriali, di quelle cripte che d'allora in poi furono sì spesso usate, e terminarono per diventare una caratteristica speciale delle chiese romaniche erette dopo il Mille.

Con un muro in mattoni avvivato da arcate cieche e finestre alla maniera bizantina del VI secolo, povero residuo della chiesa basilicale di santa Maria delle Caccie a Pavia, termina il breve elenco di edificî di stile bizantino-barbaro. Ma non così breve è l'elenco dei varî lavori di scultura architettonica, ornamentale o figurativa, che gli stessi artisti ci hanno lasciato in Italia.

Fra i lavori architettonici, dopo il protiro di Cimitile su accennato, tengono il primo posto i ciborî d'altare, costantemente formati di quattro arcate monoliti, sempre rabescate di bassirilievi, sorrette da altrettante colonne, e coperti da un tetto ottaedro. Il ciborio di san Prospero nel Museo di Perugia ne è il tipo più elegante e completo. Di eguale importanza è pure il ciborio ottagono, o edicola marmorea, che protegge il fonte battesimale del Duomo di Cividale. I capitelli delle sue colonne, compositi a foglie bizantine, sono i più belli ed eleganti di questo stile. Capitelli di svariate forme, e della medesima età, veggonsi quà e là per le chiese, pei chiostri e per i musei d'Italia. È notevole in molti una palese tendenza al cubo scantonato, che prelude spesso le maniere romaniche. Stranamente capricciosi sono invece alcuni altri, e fra questi tengono il primo posto quelli di Capua e di Benevento. Non mancano inoltre gli altari, quali rotondi, quali a parallelepipedo; Cividale ne offre di ambedue le maniere; non mancano vasche battesimali ottagone, ovvero esagone, come quella del Museo di Venezia; sarcofaghi sempre riccamente scolpiti, come a Murano e a Pavia. Abbondano segnatamente i plutei, i pilastrini e le portelle marmoree di cancelli presbiteriali, e Cividale, Albenga e Nola ne offrono i migliori saggi; nè scarseggiano i parapetti d'amboni, de' quali Ferrara e Modena possiedono i più ricchi esemplari, e il museo di Brescia il più bello e splendido bassorilievo, il capolavoro dello stile. Non la finirei così presto se volessi tutti accennare i molteplici, svariatissimi e spesso eleganti frammenti architettonici e decorativi che ancora ci restano: frontispizî, archivoltini, fregi, pilastri e colonne rabescate, finestrini a traforo, cimase, mensole ecc.; i musei di Brescia e di Milano ne vanno ricchi.

In mezzo a tanto splendore di ornamenti, che talvolta raggiungono una certa grazia e perfezione, le rappresentazioni figurative d'animali, e specialmente le umane, toccano, dirò così, l'abisso dell'imperizia e della goffaggine. I meno barbari lavori di figura che sieno usciti da quegli scalpelli sono, una testa scolpita sur un capitello del museo di Verona, ed un angelo a bassissimo rilievo che vedesi nel museo di Capua.

III. PERIODO.

LO STILE ITALO-BIZANTINO DALLA FINE DEL SECOLO VIII AL MILLE.

I lavori dello stile bizantino-barbaro, come repentinamente appariscono in mezzo a noi, repentinamente scompaiono entro il breve giro di un settantacinque anni; la quale circostanza ci ammaestra che quella emigrazione d'artisti non potè essere frutto se non di qualche grande ed anormale avvenimento che li balzò quasi per forza dal loro paese. E che eglino non avessero gran talento di viaggiare, si prova dal fatto, che appena la persecuzione iconoclasta si fece meno fiera, od ebbe fine, cessò la immigrazione loro in Italia. Si deve per ciò conchiudere, che a mano a mano che nel secolo VIII la morte toglieva di vita gli artefici greci residenti nelle nostre città, lo stile bizantino si estingueva gradatamente fino al punto di dover affatto cessare.

Costretti dalle circostanze gl'italiani allora dovettero supplire alla meglio con artefici proprî, quantunque il cambio fosse tuttavia assai disparato. E questi, che alla scuola dei greci aveano pur qualche cosa imparato, si posero tosto volonterosi all'opera, superbi di poter surrogare i loro maestri, e forse un tantino lieti di non vedersi più al fianco dei colleghi stranieri che li facevano arrossire e sottraevano ad essi tanta copia di lavori.

Da questi primi conati dell'arte italiana per rialzarsi un po' con la guida della bizantina dall'abisso di barbarie in cui era precipitata, nacque quello stile che perciò, e a preferenza d'ogni altro, si dee chiamare italo-bizantino. Esso in fatti si compone di elementi italiani e di elementi bizantini: i primi risiedono specialmente nelle forme architettoniche, gli altri sono principalmente riflessi dalla decorazione; poichè fu particolar cura dei nostri di imitare alla meglio le bizzarre composizioni decorative che i loro maestri aveano

portato in Italia. Fra queste era naturale che essi prediligessero la più nuova e insieme la più facile di tutte, cioè le ingegnose intrecciature di giunchi, che portarono al massimo della complicazione e spesso dell'aggrovigliamento, e costituirono base caratteristica della loro maniera d'ornare. Oltre ciò usarono sovente le croci, le palme, le rose, i gigli, i caulicoli rampanti, le girate, gli animali, e tanti altri elementi dell'ornato famigliari ai greci; ma nel tempo stesso ne dimenticarono troppi altri, incorrendo perciò in una certa monotonia; e quel ch'è peggio non raggiunsero mai la eleganza di disegno e la facilità di scalpello dei loro maestri. Per la qual cosa non si tema che i lavori bizantini del secolo VIII possano confondersi con quelli italiani del secolo stesso e del seguente; poichè, per quanto talvolta questi vogliano ricopiare gli altri, la volgare ruvidità dei nostri tradisce pur sempre lo scalpello italiano.

Un fatto notevolissimo risalta all'occhio di chi ricerca i lavori dello stile italo-bizantino, ed è la sua costante e mirabile uniformità in tutta la penisola. Nessuna diversità di maniere architettoniche o decorative contraddistingue i monumenti napoletani di questo periodo dai veneti, i romani dai dalmati, i lombardi dai marchigiani ed umbri, i ravennati dai toscani; e questa unità di carattere non si può spiegare se non ammettendo una sola scuola regionale, la quale non potè formarsi e sussistere che nel centro più vitale del regno longobardico, nella Lombardia. E lo stile italo-bizantino dev'essere senza fallo il primo frutto dell'arte dei *magistri comacini*.

Abbastanza ragguardevole è il numero di edificî, o di porzioni di edificî, di questo periodo che i secoli ci hanno risparmiato. Fra i più antichi e meglio conservati è notevolissima la chiesa di santa Maria in Cosmedin a Roma, fabbricata da papa Adriano I (772-795). È una basilica a tre navi, coperte in origine da nude incavallature di legname e spartite da colonne, le quali presentano la particolarità di essere di tre in tre alternate con lunghe pilastrate che hanno la sembianza di tratti di muraglia. Molti scrittori videro in questa mescolanza di sostegni una palese tendenza al sistema delle chiese lombarde; ma s'ingannarono, poichè quest'esempio rimase per un paio di secoli isolato e inefficace. Di grande importanza è in vece un'altra particolarità non mai segnalata della stessa chiesa, e sono le tre absidi con le quali hanno termine le sue navate. Il cenno che ne fa Anastasio Bibliotecario, e il non conoscersi in Italia altra chiesa anteriore a questa fornita di tre absidi, ci assicurano che santa Maria in Cosmedin fu forse il primo esempio in Roma di tale innovazione, certo dovuta agli orientali, e senza dubbio uno dei primi d'Italia. Da allora in poi le tre absidi divennero comuni a quasi tutte le chiese d'Italia e d'altri paesi. Santa Maria in Cosmedin racchiude ancora un sotterraneo in forma di chiesetta a tre navi, che per la sua mole sta fra le vecchie confessioni e le nuove cripte presbiteriali. I capitelli di questo ipogeo, e alcuni delle navate superiori, sono rozze e disadorne imitazioni del composito antico, e frutto del secolo VIII.

Altri edificî sacri di molta importanza, dovuti all'arte italo-bizantina, conserva Roma. Forse il più antico di tutti sono le navate della basilica di san Saba, spartite da colonne raccogliticcie, con capitelli di varie età e maniere, fra i quali alcuni jonici ruvidissimi e affatto barbari, sovraccaricati dai più grossolani e informi pulvini che si sieno mai veduti. Più felice idea dello stato dell'arte italo-bizantina ci porgono le altre chiese romane del secolo IX, fra le quali primeggia per conservazione quella di santa Maria in Domnica, costrutta da papa Pasquale I (817-824). È una basilica a tre navi, terminate da tre absidi, delle quali la centrale adorna di musaici sincroni, e divise da colonne, come il solito di varia qualità, forma e misura. Qui pure, fra i molti capitelli raccogliticci, ve ne ha alcuni che pare si debbano riferire al secolo IX, e sono non ispregevoli e abbastanza libere imitazioni di certi corintî bizantineschi del VI sec. — La sufficiente diligenza con la quale furono impostati e girati gli archi sui capitelli ci è testimonio dei progressi dell'arte in questo periodo. E una tale testimonianza ci è pure offerta da quanto nella basilica di santa Prassede avanza del restauro dello stesso Pasquale I, cioè dall'abside e dall'arco trionfale, adorni di musaici, da qualche capitello di stile italo-bizantino, e in ispecial modo dalla conservatissima cappella di san Zenone. È dessa un piccolo edificio quasi cruciforme, totalmente coperto di vôlte a botte e a crociera, sfarzosamente rivestito di musaici, adorno di sculture del suo tempo, e di un pavimento che è fra i più antichi saggi di *opera sectile*. Traccie di simile pavimento si hanno pure in santa Cecilia, chiesa contemporanea, la cui abside conserva musaici sincroni. Altra abside in eguale maniera adorna e riferentesi allo stesso secolo IX è quella di san Marco in Roma; e della fine dello stesso sono le navate di santa Maria in Ara-coeli, spartite da colonne sempre raccogliticcie e da svariati capitelli, fra i quali alcuni rosi dal tempo.

Infiniti poi sono in Roma i frammenti di scultura decorativa di stile italo-bizantino. Fra i lavori di carattere architettonico hanno il primato i capitelli ionici e corintî del portico di san Lorenzo in Lucina; la porta della cappella di san Zenone a santa Prassede, di concetto, e in gran parte di materiale, romano; gli zoccoli bizantineschi delle colonne interne; la porta rettangolare del protiro di san Clemente al Celio, con gli stipiti intagliati; gli avanzi del ciborio di Porto nel museo lateranense. Fra le sculture di carattere decorativo primeggiano i numerosi e svariatissimi plutei di santa Maria in Trastevere, quelli de' SS. Apostoli, e parecchie sponde di pozzo cilindriche, tutte rabescate di ornamenti, di treccie, di arcate e di croci.

Lo stile italo-bizantino dovett'essere l'unico dominante in Roma fino a tutto il secolo X, non solo, ma fin oltre l'anno mille. Gli ultimi lavori che ne presentino l'impronta sono certi bassirilievi di stucco esistenti nel chiostro di san Lorenzo fuor le mura, e recanti la data 1024-1033.

Nelle provincie napoletane Capua ci offre di stile italo-bizantino qualche scultura decorativa, ed eziandio la intiera chiesa di san Michele. È ad una sola nave, e dovett'essere preceduta da un portico con arcate sorrette da colonne, che avanzano ancora. Nel fondo la nave si divide in tre campate seguite da absidi, e spartite da due colonne isolate reggenti archi. Questo piccolo presbiterio si solleva di alcuni gradini per lasciar maggiore sfogo ad una cripta sottostante, senza dubbio sincrona. L'unico capitello di quest'ultima e i due della facciata palesano schiettamente il secolo IX od il X.

Traccie dello stile italo-bizantino si trovano in Ancona, a Spoleto, ad Assisi, ad Orvieto, a Pisa, a Bolo-

gna e a Toscanella. In quest'ultima è doviziosamente rappresentato da molti plutei scolpiti, dalle arcate di un ciborio d'altare e da una vasca battesimale.

Di lavori di scultura dello stesso stile va pure ricca Ravenna, e sono sarcofagi dell'VIII e del IX secolo, frammenti di plutei, di pilastrini, di fregi e di cibori d'altari. Fra questi ultimi è monumento ragguardevolissimo quello di sant'Eleucadio in sant'Apollinare in Classe, perchè il meno incompleto fra tutti i ciborii di questo stile che ci sono rimasti. Come quelli bizantini del secolo VIII, è composto di quattro arcate monoliti, ricoperte di bassirilievi decorativi, fra i quali primeggiano gli intrecciamenti mistilinei, sostenute da quattro colonne di carattere romano, striate in parte verticalmente, in parte ad elica, e coronate da capitelli imitanti le forme bizantine a paniere del VI secolo.

Sulle opposte rive dell'Adriatico, nella Dalmazia e nell'Istria si trovano numerosi avanzi di stile italo-bizantino. Molte sono le città ed i paesi che ne vanno provvisti, e per toccare semplicemente delle cose più notevoli, accennerò ad un'arcata di ciborio riccamente scolpita (810-850), esistente nella sacristia del Duomo di Cattaro; ad un barbaro bassorilievo figurativo che trovasi nel battisterio di Spalatro; al ciborio esagono del Duomo di Arbe, coperto di tetto piramidale; ai copiosi frammenti di plutei, di fregî, di ciborî, di capitelli ecc. che offre Pola nel suo Duomo e nel suo Museo; ad una sedia marmorea, forse episcopale, che conservasi a Parenzo, e in fine alla chiesa di santa Maria a Muggia vecchia, rozza basilica a tre navi spartite da nudi e grossolani pilastri, con un coro circondato da cancelli scolpiti nello stile italo-bizantino.

Nel Veneto la regione lagunare va ricca di sculture del nostro stile, e può eziandio mostrare qualche porzione di fabbrica del IX secolo; ma di essa ci occuperemo più innanzi. Altre città venete, come Cividale, Treviso, Padova, Vicenza e Verona, presentano lavori più o meno considerevoli di questo periodo. I più antichi e numerosi sono in Verona, e consistono in un capitello di ruvide maniere corintie, già appartenente all'antica cattedrale della fine del secolo VIII; in alcuni simili adoperati nella costruzione del Battisterio, in moltissimi altri esistenti nell'abside di santo Stefano, in san Giovanni in Valle, in santa Maria in Organo e in san Zeno maggiore. Capitelli del medesimo stile del primo sono pure nella chiesa e nella cripta di san Pietro di Villanova presso Sambonifacio, ove esiste eziandio un pluteo sincrono con bassirilievi. Al IX o al X secolo si deve pur riferire la metà orientale della chiesa di san Giorgio di Valpolicella, quella porzione cioè che ne costituisce l'odierno presbiterio, e va divisa in tre navate da colonne, i cui capitelli non sono che una barbara congerie di frammenti di cippi o di lapidi romane. Ogni nave termina con un'abside.

Di somma importanza è la cripta della rotonda di Brescia, unico avanzo della chiesa eretta verso la fine del secolo VIII, e perciò preziosissimo, perchè il più antico esempio di vera ed ampia cripta presbiteriale di stile italo-bizantino. Va divisa in sette navatine, di cui le tre centrali si prolungano più delle estreme e terminano in tre absidette. Alcuni rozzi ma ricchi capitelli, che risentono assai delle maniere greche di mezzo secolo addietro, si mostrano eseguiti per la cripta.

Como nella chiesa di sant'Abbondio offre numerosissimi plutei, resti dei cancelli del presbiterio della vecchia chiesa, che cesse l'area alla presente. Sono tutti profusamente adorni dei più svariati motivi di decorazione, di cui potevano disporre gli artefici del secolo IX.

I monumenti italo-bizantini finora veduti non offrono certo alcun indizio di un mutamento di stile nell'organismo delle chiese, le quali presentano per ogni dove la stessa semplicissima maniera basilicale dei secoli precedenti, se ne togli la leggera novità delle due absidi laterali, e talvolta della cripta presbiteriale. Ebbene: anche dalle chiese del IX secolo di Milano e sua provincia ci viene su per giù affermata la stessa continuità di maniere, la stessa distanza dagli arditi concetti delle chiese romaniche a pilastri, a vôlte a crociera, e a contrafforti.

La chiesa di san Vincenzo in Prato, della prima metà del secolo IX, è il più ragguardevole monumento che in quello stile possa offrire Milano, ed è una semplicissima basilica a tre navi terminate da tre absidi e spartite da colonne di carattere frammentario, con capitelli in parte scolpiti a bella posta per la chiesa. Le sue muraglie sono nude, le sue arcate disadorne, i suoi tetti di legname. Ciò che più in essa ci colpisce si è la cripta, per la considerevole elevazione che causò al presbiterio.

Del tempo stesso sono le tre cappelle maggiori e le tre absidi della celebre chiesa di sant'Ambrogio, unico residuo architettonico della ricostruzione del sec. IX. Tali cappelle, separate da muri e coperte, la centrale da una vôlta a botte, le laterali da vôlte a crociera, sono nell'organismo di alcune chiese di quel secolo la sola sensibile innovazione che si possa rinvenire; sono i primi esempî di quei presbiterî, che dopo il Mille, allungati talvolta a dismisura, divennero comuni a tutte le chiese. E che, ad onta di queste cappelle coperte di vôlte, le navate del sant'Ambrogio si rimanessero uniformi e nude, come per il passato, e coperte di legname, si può desumere dal semplicissimo impianto basilicale apparso negli scavi fatti entro la medesima alcuni anni or sono, ed altresì dalla chiesa d'Alliate, villaggio della Brianza, costrutta nell'881, e che come riproduce il vecchio sant'Ambrogio nelle cappelle ed absidi, si dee credere lo riproduca eziandio nelle navate, le quali non si discostano per nulla dalla consueta struttura.

Dove i costruttori del secolo IX si permisero delle novità, fu, come vedemmo a san Zenone di Roma, nei piccoli edificî, cioè nei sacelli e nei battisterî. Il sacello di san Satiro a Milano, opera dell'arcivescovo Ansperto (868-881) è una chiesuola a croce greca, con tre braccia terminate da absidi, sorretta nel mezzo da quattro colonne isolate e coperta da vôlte, quali a botte, quali a crociera. Spira tutto il carattere dello stile neo-bizantino. Così il battisterio annesso alla chiesa di Alliate, ennagono a cupola, con un'abside che comprende due lati, mostra che solo negli edificî di piccola mole gli artefici del secolo IX ardivano sbizzarrirsi e girare delle vôlte; laddove le basiliche nella loro vastità presentavano delle difficoltà per essi ancora insuperabili.

Anche in Milano, come nel resto dell'Italia, e come nella vicina Como, lo stile decorativo del secolo IX presentò le pure e rozze maniere dello stile italo-bizantino. Parecchi frammenti di pilastri, certi plutei e i capitelli del ciborio del sant'Ambrogio offrono le stesse intrecciature di giunchi, le stesse croci, gli stessi grappoli d'uva, e gli stessi barbari animali che vedemmo a

Roma, a Ravenna e nella Dalmazia. E similmente i capitelli del sacello di san Satiro, quelli della cripta di Alliate, e gli stipiti scolpiti della sua porta maggiore, hanno o per disegno o per iscalpello intimo riscontro con altri lavori sincroni.

ORIGINI DELL'ARCHITETTURA LOMBARDA.

Se in tutto quello che ho finora accennato noi non possiamo scorgere nulla che ci annunzî neppure lontanamente lo stile romanico, lo vediamo invece palese in certe decorazioni architettoniche esterne delle absidi sumenzionate, e in parecchie altre di Milano e fuori. Tali decorazioni sono: i lunghi pilastri, o lesene, che rompono opportunamente la monotona superficie delle muraglie, dividendole in campate; le cornici fregiate di archettini a bassorilievo pensili; le numerose e profonde nicchie a fornice usate sotto le cornici estreme delle absidi. Ognuno riconoscerà facilmente in questi tre elementi, e specialmente nei due primi, gli elementi più spiccatamente caratteristici della decorazione architettonica dello stile romanico in Italia e in Germania, ereditati poi anche dal nostro stile archiacuto. Giova però ricordare, che le lesene e le cornici ad archetti pensili non furono un'invenzione dei costruttori lombardi del secolo IX, bensì dei bizantini del quinto, facendone fede parecchi monumenti di Ravenna. Ai primi dunque non resta che il merito di averne intesa l'opportunità e l'eleganza, e d'averle adoperate quale elemento immancabile nelle loro costruzioni. Tutto loro è forse invece il concetto della corona di nicchie all'esterno delle absidi; nicchie che nel secolo XI si fecero più sfogate e svelte, e coll'isolarsene e ingentilirsene i sostegni, si trasformarono gradatamente nelle leggiadre gallerie praticabili delle chiese del XII secolo. — Le lesene, gli archettini pensili e le nicchie decorative si scorgono sul san Vincenzo in Prato, sul sant'Ambrogio, sulla chiesa d'Alliate, sul suo Battisterio, ed in Milano ancora sulle absidi, o contemporanee, o del secolo X, di san Calimero, di sant'Eustorgio, di san Celso, e sul campanile di san Satiro (868-881), il più antico campanile di espressione artistica che ci resti, dopo quelli di Ravenna del VI secolo. E gli elementi su menzionati si possono pur vedere anche fuori della Lombardia in edificî del IX e del X secolo, come sulla cattedrale di Torcello, e sul Battisterio di Biella.

Un'altra caratteristica del posteriore stile lombardo s'incontra in certe costruzioni del IX o del X secolo, e sono le finestre anguste e a largo sguancio. Tali sono quelle dei Battisterî di Alliate e di Biella.

Ma per quanto il lettore scorga in tutto ciò dei particolari dell'arte lombarda, non se ne terrà pago, se egli desidera conoscere le origini delle caratteristiche essenziali dello stile, cioè le vôlte a crociera munite di nervature, i pilastri a fascio e i contrafforti, ciò insomma che costituisce l'indole e i pregi dell'architettura religiosa romanica. Ebbene, le mie ricerche per la Lombardia e per le regioni circostanti non poterono essere così minute e diffuse da raccogliere una copiosa serie di monumenti, che rappresentino la graduata trasformazione della basilica latina nella chiesa romanica, come assai probabilmente potrebbesi rinvenire; si contenti perciò il lettore di quel poco che mi fu dato di trovare, che nella grande penuria di edificî di questo periodo di transizione vale pur qualche cosa.

Forse, di mano in mano che nell'edificar chiese venivano meno le splendide colonne marmoree somministrate dalle rovine romane, e vi si suppliva con grossi pilastri, nasceva il desiderio di profittarne per aggiungere solidità all'edificio, che non avrebbe più potuto vantare l'antica preziosità. Il primo pensiero fu quello di voltare sulle navate minori numerosi archi trasversali, i quali diventassero una specie di contrafforte alle altissime muraglie della nave centrale. Per apparecchiare le necessarie imposte a simili archi si fecero aggettare dei piedritti dalle muraglie delle navi minori, e simili altri dalle pilastrate divisorie, le quali per ciò presero la forma di un T. Una tale struttura dovettero presentare le antiche navate della chiesa di sant'Eustorgio in Milano, a giudicare da quella porzione che ne rimane attigua all'abside, che vedemmo già offrire esternamente i caratteri del IX e del X secolo.

Mentre il sant'Eustorgio ci offre un primo informe abbozzo di pilastro romanico, la chiesa de' Ss. Felice e Fortunato presso Vicenza, edificata l'anno 985, ci rappresenta un maschio avanzamento verso lo stile lombardo. Quanto vi rimane di quel tempo sono le tre estreme arcate delle due navi minori, le quali, tuttochè murate, ci informano chiaramente, che la chiesa del X secolo ebbe per sostegni pilastri alternati con colonne; ed ecco un carattere della chiesa lombarda, nella quale la natura delle vôlte esige che i sostegni sieno alternatamente grossi e sottili. Ma v'è di più: i pilastri del san Felice sono cruciformi, presentando verso le navate due mezze colonne incastonate; ed ecco un primo e abbastanza evidente esempio di pilastro a fascio. Le due semicolonne fanno fede d'aver sopportato degli archi trasversali, dei quali restano le traccie, e mostrano un altro notevole progresso nell'organismo delle chiese. Uguale affermazione ci danno altresì i particolari architettonici di quelle pilastrate. Le basi presentano un aspetto tutto lombardo, accresciuto per giunta dai caratteristici speroni, i più antichi che io conosca; ed i capitelli sono bassi e continui, cioè comprendono, per quanto si può vedere, l'intiera pilastrata, con una ornamentazione uniforme e nuova, che ha riscontro soltanto in quelli dell'XI o del XII secolo. A togliere poi ogni sospetto che tali avanzi possano essere frutto di questi secoli, si offre l'ornato dei capitelli dei pilastri, il quale, come su quelli delle colonne maggiori e di altre piccole esistenti nella cripta, mostra tuttavia lo stile italo-bizantino del secolo IX, stile rappresentato pure da varî altri frammenti di pilastrini.

Più notevoli progressi verso lo stile romanico ci offrirebbe forse la chiesa milanese di san Celso, eretta verso l'anno mille, se le sue navate non fossero state nel secolo XII rinnovate. Della vecchia costruzione non si rispettò che l'abside, la quale ha tutta la fisonomia di quelle del IX secolo. — Contentiamoci frattanto di rilevare nella chiesa fiorentina di san Miniato al monte (anno 1013), un perfezionamento del pilastro a fascio, che ivi è un quadrato nel quale sono inscritte quattro semicolonne sorreggenti quattro arcate; concetto che dobbiamo riguardare come frutto di un'immediata influenza lombarda, e testimonio di quanto si dovea saper fare intorno all'anno mille nell'Alta Italia.

Questi esempî peraltro, per quanto preziosi, non ci sanno informare se prima del mille gli artefici lombardi abbiano ardito girare vôlte a crociera sulle intiere navate delle loro maggiori chiese; ed io per ciò ne dubito assai, persuaso che essi si sieno limitati semplicemente a farne le prove in edificî di piccola mole. Il sacello di san Satiro a Milano, il battisterio d'Alliate, costruzioni del secolo IX, ne fanno testimonianza. E così pure, e meglio ancora, lo attestano altri due edificî che io assegno al X, e sono, l'abside della chiesa di san Stefano a Verona ed il Battisterio di Biella. La prima è una originalissima e barbara costruzione, nella quale l'emiciclo è circondato dal più antico esempio di navata semiannulare, dai francesi chiamata *pourtour*, sormontata da una galleria. L'una e l'altra sono coperte di vôlte parte a botte, parte a crociera, che nel loro disordinato alternarsi palesano il serio imbarazzo di chi faceva un primo tentativo. Il battisterio biellese è invece una più ragionevole costruzione, che si discosta dalle vecchie forme ottagone per assumere quelle di un quadrilobo, cioè di quattro absidi sovraccaricate da una cupola esternamente poligona. Lo decorano al di fuori lesene, cornici ad archetti pensili, e nicchie. Ma ciò che io invito di preferenza a considerare sono i quattro contrafforti esterni collocati fra le absidi, poichè ci affermano che al loro tempo se ne conosceva già l'eminente valore organico.

Ed ecco quello che i pochi monumenti superstiti di questo periodo, da me potuti raggranellare, ci sanno dire dei progressi fatti dall'arte italo-bizantina nel IX e nel X secolo. Se prima dell'anno mille ella non avea ancora dato completamente vita alla lombarda, ne avea però radunati tanti elementi da mostrarsene già madre, e da poter contrastare al secolo seguente la gloria di averla creata. Nè altrimenti poteva essere, se nei primi decennî del secolo XI noi la vediamo, specialmente in Francia, dar prove di vita franche e maschie. Quando verso la fine del secolo X san Guglielmo d'Ivrea, acaccompagnato da abili costruttori, monaci del suo ordine, portò nelle Gallie l'arte nostra, vi dovette portare il frutto di tutti quei lunghi e difficili tentativi fatti dai nostri artefici pel corso di due secoli, che aveano concesso di trasformare gradatamente la barbara arte italo-bizantina nella lombarda. Cessino adunque, dall'una parte le false e fantastiche opinioni intorno ad una esagerata antichità dello stile lombardo, dall'altra il grossolano e puerile errore di crederlo nato quasi per incanto subito dopo l'anno mille, dalla gioja dell'evitato finimondo.

L'ARCHITETTURA NELLE LAGUNE VENETE PRIMA DELL'EREZIONE DI S. MARCO.

Ho mostrato al lettore nei capitoli precedenti quali monumenti restino nelle città della laguna veneta a rappresentare l'arte del VI e del VII secolo. L'arte bizantino-barbara dell'VIII, non vi è rappresentata da alcun edificio, ma solo da pochi frammenti di scultura decorativa che sono a Grado, a Torcello, a Murano e in Venezia. Non saprei dire in vece se l'arte italo-bizantina vi penetrasse prima del secolo IX, poichè fra i moltissimi avanzi di sculture a lei dovute, di cui le nostre isole vanno ricche, nemmeno uno è contrassegnato di una data che appaghi in qualche modo questa curiosità.

L'arte italo-bizantina dovett' essere già approdata sui lidi nostri quando i dogi Agnello e Giustiniano Partecipazî, intorno l'anno 820, fondarono sul margine della laguna ad occidente di Venezia la celebre chiesa abaziale de' santi Ilario e Benedetto. Fortunati scavi operati alcuni anni or sono nel sito ov'ella sorgeva, poichè le guerre e le alluvioni dei fiumi l'aveano fatta sparire da secoli, ne misero allo scoperto le fondazioni dei muri perimetrali e le basi delle colonne; onde apparve una basilica a tre navate, spartite appunto da colonne, e terminate da tre absidi. Ed è notevole che queste absidi furono trovate assai più profonde che nelle antiche basiliche, cioè prolungate nel dinanzi da tratti di muraglie formanti una specie di cappelle, poco meno marcate di quelle del sant'Ambrogio di Milano e della chiesa di Alliate, costruzioni nel medesimo secolo.

Tutto ciò palesa la mano degli artefici italiani o lombardi d'allora, e simile affermazione ci danno pure i varî particolari decorativi venuti alla luce. Fra questi sono ragguardevoli gli avanzi del pavimento di musaico vermicolato a cubetti di marmo bianco, di nero e di rosso, componenti disegni a figure geometriche, ove primeggiano le intrecciature curvilinee e mistilinee caratteristiche dello stile italo-bizantino. Oltre ciò vi sono rappresentate goffamente colombe, pegasi, palme, ornati varî e certi altri inespressivi capricci. Pochi resti di sculture italo-bizantine fruttarono gli scavi del sant'Ilario, e sono due frammenti di pietra con suvvi a basso rilievo arcatine, croci e gigli nel più rozzo stile, e per ciò con ogni verosimiglianza del tempo della chiesa.

Ma ben presto nelle lagune l'arte italiana del secolo IX si trovò di fronte alla bizantina, la quale venne a disputarle per qualche tempo il dominio e a rubarle molte belle occasioni d'esercitarsi, ma nel tempo stesso ad ammaestrarla con profitto. Se si ponga mente alle continue relazioni e agl' intimi interessi che legavano Venezia alla Grecia, non si sfuggirà certo al ragionevole sospetto che anche l'arte, già sempre lo specchio della civiltà ed il riflesso della vita di una nazione, rappresenti schiettamente questo contatto dei due popoli. E che l'arte bizantina anche nel secolo IX ponesse piede nelle lagune, ne sono testimonio molti monumenti e ne è garante la storia.

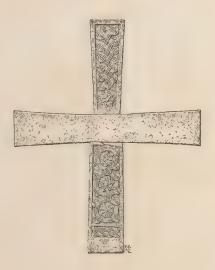
Questa infatti ci afferma, come Giustiniano Partecipazio, tornando da Costantinopoli a Venezia, (verso l'820) vi innalzasse dai fondamenti il convento e la chiesa di san Zaccaria, giovandosi di denari e artefici che l'imperatore Leone V gli aveva a quello scopo mandati dalla capitale. Sventura volle che questa chiesa, incendiatasi e rifatta più volte, abbia perduta ogni apparenza della sua struttura originaria e smarrito ogni frammento di scultura che potesse rappresentare l'arte de' suoi edificatori. Unica porzione che può risalire al tempo di Giustiniano sono le fondamenta dell'abside della presente chiesa vecchia, nel tratto corrispondente alla cripta; porzione che, unitamente alla traccia segnata da alcuni altri muri, vale solo ad affermar qui pure la semplice consueta forma basilicale della primitiva chiesa.

Gli architetti inviati da Leone furono forse i primi artisti greci che Venezia vedesse nel secolo IX, ma non i primi che giungessero nelle lagune. Racconta il

Sagornino nella sua cronaca, come Giovanni il diacono, Patriarca di Grado (814-818), facesse costruire nella sua chiesa cattedrale dei cancelli marmorei, e in quella di santa Maria un ciborio sopra l'altare. Ebbene: di questi lavori restano ancora copiosi avanzi, che attestano indiscutibilmente lo scalpello bizantino del secolo IX.

Dei cancelli sono principale avanzo i marmi componenti l'odierno trono vescovile nel fondo del Duomo. Vi si vedono due plutei tutti coperti di complicatissime intrecciature mistilinee, condotte con la finezza greca, ma direbbesi anche con lo spirito dell'arte italiana d'allora; parecchi architravi fregiati di treccie e di caulicoli, e due colonnette con piedistalli e capitelli monoliti. Questi sono di un libero e semplice corintio con foglie di palma; quelli sono quadrati, adorni sulla fronte di treccie, e sui fianchi provvisti di incassature che dovettero originariamente accogliere i plutei. Altri otto di quei capitelli, quali impiegati nell'ambone, quali fuor d'opera, si vedono nella chiesa, e mostrano di aver servito essi pure ai cancelli del IX secolo, coronando le colonnette che sostenevano i veli del santuario. Altri avanzi degli architravi si conservano nel cortiletto dietro il Duomo; è notevole quello recante il nome del Patriarca Giovanni, e un altro assai elegantemente ornato di nove archettini adorni di dentelli, sorretti da colonnine ad elica ed occupati da grandi e non brutte foglie d'acanto silvestre.

Non meno ragguardevoli sono i resti del ciborio di santa Maria, cioè tre grandi frammenti delle sue arcate monoliti e parte di un architrave. Le arcate sono variamente e graziosamente adorne di fogliami, di colombe e di motivi di decorazione abbastanza felici e per quel tempo nuovi. Vanno adorne eziandio delle immancabili treccie, che qui peraltro presentano la particolarità, tutta caratteristica dello stile bizantino del IX secolo, d'essere cioè fatti di fettuccie, non già come per il passato segnate da solchi equidistanti quasi per raffigurare giunchi, bensì da due sole incisioni che si tengono lungo gli orli lasciando una larga fascia nel mezzo. L'architrave va adorno di caulicoli e di due file di scacchi alternati di pochissimo rilievo.

Lo stesso stile di questi frammenti di Grado, ma non lo stesso carattere e lo stesso scalpello, presenta la lunga serie di sculture di stile bizantino-barbaro del secolo IX che si vede in Venezia e nelle sue isole. Ma innanzi di ricercarne le disperse, facciamo di conoscere per bene quelle numerose che racchiude la basilica di san Marco, la quale in ciò ci compensa largamente delle perdite fatte dal san Zaccaria.

LA BASILICA DI SAN MARCO DEI PARTECIPAZII.

EDIAMO PRIMIERAMENTE quale aspetto presentasse innanzi l'829 l'isola sulla quale dovea sorgere la nostra basilica.

Mentre la sede del Governo Veneto era Malamocco, le isole Realtine, informi e slegate, si può dire emergessero in due principali gruppi abitati: Luprio e Rialto. Quest'ultimo, perchè più centrale e più vicino ai canali di Murano, s'era fatto presto popoloso e degno che vi risiedesse un Tribuno. Il centro vitale d'allora non era, come fu da poi, la ridente isola di san Marco, bensì la parte più settentrionale di Rialto e specialmente l'isola de' Ss. Apostoli. Ivi, secondo la tradizione, sorgeva il palazzo dei Tribuni, del quale credo non resti altro che il ricordo storico (1). Ma allorchè la sede ducale fu trasferita su queste isolette, e si pensò alla costruzione di un nuovo palazzo degno dei reggitori della forte Repubblica, la regione de' Ss. Apostoli fu lasciata da parte, preferendosi giudiziosamente la splendida riviera di mezzogiorno, e precisamente il luogo chiamato Morso.

Seguendo tutti gli scrittori di cose venete si dovrebbe dire che ebbero ivi esistenza due antiche chiese, poco discoste l'una dall'altra, sorte già fin dal secolo VI per opera del celebre generale di Giustiniano, l'eunuco Narsete, e dedicate l'una a san Teodoro, l'altra ai Ss. Mena e Geminiano; ma lo affermano attingendo ad un'unica fonte, la Cronaca Altinate, che si crede scritta in sul principio del XIII secolo, cioè più di seicento anni dopo l'accaduto. Lettala attentamente, io dubitai forte della sua veridicità, e non tanto per la remota antichità di quei fatti, quanto per le confuse notizie e la copia di anacronismi e di inverosimiglianze che essa racchiude, specie in quel libro VII ove si narrano le relazioni che si pretendono passate fra Narsete e i Veneti isolani.

Innanzi tutto, pensavo fra me, se è vero che il prode Narsete fu fra queste lagune e vi si trattenne a lungo, perchè avrebbe preferito Rialto, isola in quel tempo povera e quasi spopolata, in vece di qualche altro centro più importante? E se pur coll'edificare quelle due chiese mirò semplicemente a soddisfare ad un voto, perchè non erigerle in luogo più cospicuo? O se con esse intese soccorrere ai bisogni di quegli isolani, perchè edificarle tutt'e due vicine, in vece di far provare quel beneficio a due isole distinte e alquanto discoste? La cronaca poi va dicendo, che le due chiese sorsero da presso al palazzo del Doge, e che in quella di san Teodoro, Narsete pose iscrizioni commemorative ad onore del Doge e del Vescovo Olivolense al tempo dei quali la chiesa fu eretta. Ora tutti sanno che il palazzo ducale sorse in quel sito solo circa l'810, per opera di Agnello Partecipazio; che Doge al tempo di Narsete non esisteva, poichè il primo fu creato nel 697; che molto meno esisteva il vescovo d'Olivolo, la cui sede fu solo istituita nel 774. È detto inoltre che Narsete non volle si consacrasse la chiesa nè all'uso italiano, nè al francese. Nel secolo VI vi potè essere, oltre al latino, il rituale greco, ma non il francese, il quale può essersi formato solo nel secolo VIII, o nel seguente, al tempo della maggior possanza dei Franchi. Finalmente, quale fandonia maggiore di quella affermata dalla cronaca stessa, che Narsete cioè ponesse le fondazioni di san Marco?

Queste considerazioni mi persuadevano già a credere quel brano di cronaca null'altro che una goffa invenzione di qualche ignorante, il quale, profittando forse di vaghe tradizioni popolari, si studiò di illustrare viemmaggiormente questo lembo di terra collegandolo a vicende e ad opere di antichi e cospicui personaggi; quando il dott. Roberto Galli pubblicava (1) un suo studio riguardante appunto quella pagina dell'Altinate, nel quale si lusingava d'aver trovato il bandolo dell'arruffata matassa. Egli s'ingegnava a dimostrare null'altro essere quel tratto di cronaca che un incoerente zibaldone di frammenti di più cronache anteriori al secolo XIII, delle quali una del VI e un'altra del IX; e risultare quindi che il Narsete fondatore delle chiese su menzionate, ben lungi dall'essere il celebre generale del VI secolo, come fece credere per più di sei secoli l'autore dell'Altinate, sarebbe stato in vece un pio, ricco e caritatevole personaggio greco, il quale, venuto a Rialto nel principio del secolo IX, vi stabilì sua dimora e risiedette presso la chiesa di san Teodoro, conducendo vita quasi monastica ed ivi morendo.

La congettura del Galli presentava a dir vero sembianze assai seducenti, così che molti si affrettarono ad accettarla e menarla buona; ma non così il dott. Enrico Simonsfeld, il quale, pesate con severa bilancia le argomentazioni del Galli (2), ebbe a trovarle vacillanti o infondate; e perciò le respinse assolutamente. Ma checchè ne sia, questo solo mi pare non si possa contrastare al Galli, ed è la fondata opinione che le due famose chiese sorgessero nel principio del secolo IX, anzichè nel VI.

Ciò ammesso, l'ordine cronologico dei primi edificî pubblici dell'isola di Morso, quale fu ritenuto finora, resta invertito; cioè, dal dire la cronaca che le due chiese di san Teodoro e di san Geminiano furono edificate da presso al palazzo del Doge, ne consegue che questo dovette sorgere qualche tempo prima di esse, e con ogni verosimiglianza l'anno 810, tosto che la sede del Governo fu quivi trasferita.

Da certi dati offertici dalle memorie storiche di questo tempo — e li accennerò più innanzi — io ardirei dedurre la congettura, che i Partecipazî, essendo tuttavia Tribuni di Rialto, possedessero nell'isola di Morso il famoso *brolo,* cioè quel vasto tratto di terreno messo a coltivazione e piantato di alberi da frutto, che si stendeva lungo la laguna, dal rivo chiamato poi di Palazzo, a quello, oggidì interrato, dell'Ascensione; e come Agnello fu creato Doge e dovette por mano alla costruzione del nuovo palazzo della Repubblica,

(1) Se dobbiamo credere a quanto Nicolò Zeno scrisse nel suo libro «*Dell'Origine dei Barbari*» nel secolo XVI ancora sussistevano i fondamenti dell'antichissimo palazzo, e due porte regali sul campo della Cason. Oggidì certo non ne rimane più traccia sicura.

(1) Negli *Atti dell'Istituto Veneto,* Serie III, Tomo IV.

(2) Nell'*Archivio Veneto,* Tomo XXXV, Parte I, 1888.

che si voleva sorgesse sulla laguna di mezzogiorno, egli offerisse a tale scopo una porzione del suo brolo, ossia un largo quadrilatero verso l'angolo sud-est sufficiente al novello edificio. Ecco la ragione per cui il palazzo ducale si disse *fabbricato in broglio*.

Che questo primo palazzo sorgesse ov'è il presente, è fuor di dubbio; ma quale area coprisse e quale aspetto presentasse è tuttavia ignoto. La Cronaca Sagornina, del principio del secolo XI, fa menzione di una *torre orientale* all'angolo sud-est, nella quale Pietro Orseolo II offrì alloggio all'Imperatore Ottone III; dal che si viene ad inferire, che di queste torri ve ne dovett'essere qualche altra: senza dubbio una all'angolo sud-ovest, che si sarà chiamata *occidentale*, e probabilmente una terza all'angolo nord-ovest, che potè essere chiamata settentrionale. Non crederei ve ne avesse una quarta all'angolo nord-est, perchè il chiamarsi col nome di orientale quella dell'angolo sud-est dimostra essere stata questa l'unica del lato di levante.

Ma non resta proprio nulla di quest'edificio?

Fra quelli che scrissero, poco o molto, intorno al Palazzo Ducale, per il Zanotto, pel Dall'Acqua Giusti e per il Selvatico, esso non conserva più nulla della sua prima edificazione; per qualche altro in vece (1) restano estese muraglie e intere gallerie. Senza dubbio i primi non si diedero a ricerche, e quest'ultimo prese un grosso abbaglio. Ma è un fatto che del palazzo dei Partecipazî qualche cosa resta.

Oggidì è comunemente invalsa l'opinione, che la grossa muraglia esterna del Tesoro di san Marco sia un residuo della torre dell'angolo nord-ovest del Palazzo. Anch'io sono di questo avviso; ma non è la straordinaria grossezza del muro che mi vi induce, perchè anzi ho il sospetto che racchiuda nel suo interno del gran vuoto, non essendo verosimile che la torre di un palazzo, e la meno esposta di tutte, avesse muraglie massicce dello spessore di quattro metri, quali non ebbero neppure le cinte di fortificazione di molte grandi città romane. Quello che mi fa riguardare questo muro come avanzo del Palazzo dei Partecipazî si è la sua antichità; e la deduco dal vedere chiaramente essere stato un po' d'imbarazzo alla costruzione del Battisterio, nel quale esso sporge alquanto, impedendo sempre vi si potesse introdurre un'abbondante luce. Se quel muro dunque preesistette al 1063, quando quella parte di chiesa fu costrutta, deve senz'altro riferirsi al primitivo Palazzo.

Marcatone per tal guisa l'angolo nord-ovest, vediamo se sia possibile marcarne eziandio il suo opposto sud-est.

Un'accurata misurazione delle muraglie, formanti il tracciato del piano terreno verso il Ponte della Paglia, ne fa spiccare alcune interne di una considerevole grossezza, benchè presentemente di secondaria importanza. Vi primeggia quella che verso il rivo viene a formare sfondo ai portici esterni del Palazzo. Questo muro, la cui grossezza accenna chiaramente che dovette un dì formar parte della cinta esteriore dell'edificio, e non aver il semplice ufficio di dividere stanza da stanza, è con ogni verosimiglianza un avanzo (nelle sue fondazioni almeno) di quella torre orientale del primitivo Palazzo nella quale alloggiò Ottone.

(1) G. A. Vendrasco, *Storia cronologica della costruzione del Palazzo Ducale di Venezia*, 1882.

Adesso resta a vedere se le ali del fabbricato, che avranno senza dubbio girato intorno ad un cortile centrale di forma rettangolare, si avanzassero verso l'esterno tanto che i muri di prospetto infilassero quelli delle torri. Se ciò fosse stato, il Palazzo dei Partecipazî avrebbe coperto all'in circa l'area dell'odierno; ma ciò non s'accorda con le notizie storiche, scrivendo il Sansovino (1) che il Doge Sebastiano Ziani (1172-1178), rifabbricando il Palazzo, lo ingrandì per ogni verso, cioè tanto in larghezza, quanto in lunghezza. Che nelle ricostruzioni dei secoli XIV e XV il Palazzo venisse allargato, niuna cronaca lo afferma; per lo chè è ragionevole il credere che il Palazzo dello Ziani non fosse più ristretto dell'odierno, mentre in vece lo fu senza dubbio quello dei Partecipazî.

Sarà dunque permesso di congetturare, che il muro esteriore perimetrale dell'ala di ponente corrispondesse a quello nel quale oggidì si apre la Porta della Carta; e che quello verso mezzogiorno, avuto riguardo al risalto delle torri d'angolo, riuscisse alla metà circa dell'odierna ala. E questo muro esisteva ancora per gran parte nel secolo XVI, se gli corrispondeva quello che vedesi delineato nella pianta del Palazzo del 1577 esistente nel Codice n.° ccxcv, classe vii della Biblioteca Marciana.

Ma il primitivo Palazzo fu forse, com'è oggidì, privo dell'ala settentrionale? Mi pare nol si possa ammettere, dovendosi ragionevolmente ritenere, che edificandolo dai fondamenti su di un terreno vacuo e senza ostacoli circostanti, gli si desse una forma regolare. Vedemmo già all'esterno del Tesoro gli avanzi della torre d'angolo; ebbene: ad essa si sarà certo collegata l'ala settentrionale del Palazzo, che dovett'essere demolita nel secolo XI per far largo all'ingrandimento della basilica di san Marco, come vedremo ampiamente più innanzi. Anche di quest'ala possiamo quasi con certezza determinare il limite esterno, poichè le fondamenta del suo muro perimetrale, demolito solo a fior di terra, veggonsi tuttavia nell'interno della chiesa correre trasversalmente la crociera meridionale, risaltando a mo' di argine da sotto il pavimento a musaico, lateralmente ceduto. Quel muro dovette proseguire dall'una parte fino a legarsi con la torre settentrionale, dall'altra fino ad incontrare l'angolo del Palazzo sul rivo omonimo, e delle sue robuste basi si profittò in parte nel secolo XV alzandosi i pilastri del portico che sostiene la cappella di san Nicolò e fronteggia il cortile così detto dei Senatori.

Tali furono con molta probabilità i confini dell'antico Palazzo, le cui torri d'angolo, forse merlate, per quanto fossero internamente acconciate a principesca abitazione, gli dovettero donare sembianza di castello. Io poi non potei mai persuadermi, che i suoi costruttori, nel tempo stesso che lo voleano munito di torri e di salde muraglie, trascurassero di renderlo vieppiù sicuro dagli allora facili e fieri assalti del popolo e dei nemici col circondarlo per ogni lato da un canale. Quale città meglio di Venezia poteva senza veruna difficoltà prestarsi all'uopo? In mezzo a tanta copia d'acqua non sarebbe stata follia il non profittarne? — Ed io credo che il Palazzo fosse lambito dall'acqua, non solo verso il rivo omonimo e verso la laguna, ma eziandio lungo il lato di settentrione e quello di po-

(1) *Venetia città nobilissima* ecc.

nente mediante un canale. E ciò non potè non essere, se a quest' ultimo dovette necessariamente collegarsi quel braccio di rivo, del quale furono trovate evidenti traccie lungo il lato meridionale della basilica, all' esterno della cappella Zeno.

Sull'architettura di questo Palazzo niuna congettura oserei fare, mancando assolutamente edificî civili dal secolo VI all' XI che ci possano servire di scorta. Solo mi permetto di credere che esso sorgesse per opera degli artefici lombardi; e se in qualche parte sfoggiò decorazioni, queste fossero improntate dello stile italo-bizantino allora dominante nella penisola. Inoltre io sono tratto a credere che il suo ingresso originario verso terra non s'aprisse verso ponente, dov'è l'odierna Porta della Carta, bensì lungo il lato settentrionale del Palazzo, verso l'angolo nord-est; ed eccone le ragioni.

Giustiniano Partecipazio, ritornato da Costantinopoli verso l' 820, ed associato dal padre Agnello nel Dogado, com' ebbe fondato il monastero di san Zaccaria dovette pur pensare a dotarlo, com' era costume d' allora, di terre, di valli o d' altro. Egli è certo che poco dopo, nell'829, le monache di san Zaccaria appariscono proprietarie di tutto quel tratto di brolo che era avanzato dopo la costruzione del Palazzo; e da questo fatto io argomento che Giustiniano stesso l' avesse donato loro, certo che le nuove pacifiche vicine, a lui riconoscenti, non gli avrebbero recata molestia alcuna. Questo brolo era tuttavia di considerevole ampiezza, poichè non si limitava soltanto a quel tratto verso ponente di cui nel secolo XII si profittò per prolungare la Piazza, ma si distendeva dalla chiesa dell' Ascensione, detta già santa Maria in Broglio, fino al Palazzo Ducale, protendendosi fin anche ad occupare l' area della primitiva san Marco. Ciò affermano le memorie storiche (vedi Documenti, n.i 18 e 20), fra le quali il testamento dello stesso Giustiniano, ove lascia a' suoi l' incarico di costruire la chiesa al santo Evangelista *infra territorio Sancti Zacharie*. In fatti nella cronaca Dolfin e in altri si legge, che il Palazzo Ducale fu fabbricato *in lo luogo dito Brojo*, e san Teodoro e san Marco son dette *in capite broili* (vedi Docum., n.° 6). La cosa è chiara e indubitabile.

Ora, se l'ingresso originario del Palazzo fosse stato ov' è il presente, è mai possibile che Giustiniano, in luogo di aprirgli dinanzi una via od una piazza, lo volesse imbarazzare col mantenere ivi intorno una estesa ortaglia, la quale, appunto perchè proprietà privata, sarà stata cinta di mura e inaccessibile al pubblico? Non si dica che una via od una fondamenta potè girare fra il Palazzo ed il brolo e condurre alla Porta della Carta, perchè il giro ne sarebbe stato vizioso, e l' angustia del sito indegna del ragguardevole edificio. — Ecco dunque doversi meco convenire, che l' ingresso al Palazzo dei Partecipazî si schiudesse verso il rivo di Canonica. Il perchè poi si preferisse aprirlo da questo lato, io tento d' indovinarlo.

Dobbiamo risalire a mille e più anni fa, quando Venezia non era che una povera palude, dalla quale spuntavano a considerevoli distanze l' una dall' altra alcune isolette di varia forma e grandezza, — vecchi depositi del Medoaco, che per l' ampio alveo della Giudecca e pel serpeggiante Canal Grande traversavano la laguna per gettarsi in mare. Questi corsi d' acque cioè erano riusciti con l' aiuto dei secoli a fabbricarsi una catena interrotta di argini, dove più, dove meno elevati, a seconda del sito più o meno esposto all' impeto della corrente; e in fatti i più antichi luoghi abitati furono *dossi* o *tombe* lunghesso quei due principali canalî. Queste isolette furono il nucleo e per così dire l' ossatura dell' odierna città; ma nel principio del secolo IX, quando vi si trasferì la sede del Governo, al di là di esse e fra di esse esistevano bracci irregolari di laguna, o vasti specchi d' acqua; laonde, per rendere il sito capace di numerosa popolazione fu duopo allargare e avvicinare quei dossi e interrare gli stagni intermedî.

Per ciò fare non si corse lungi in cerca di materiale da affondare e ammonticchiare, ma si pensò a scavare profondi canali, indispensabili al commercio cittadino, dai quali trarre in copia il fango, che gittato sulle sponde laterali venisse a formare delle specie di arginature, le quali, rassodatesi, offrissero una base alle umili e non pesanti abitazioni d'allora per la maggior parte lignee. Ma nell' interno di queste isole anulari continuarono a mantenersi a lungo bassure invase dall'acqua salsa, le quali, col nome di *laghi*, di *piscine* o di *peschiere*, esistevano tuttavia in buon numero anche nel secolo XIV (1).

Ora, se questa fu, come si potrebbe provare con buoni argomenti, la genesi della nostra città, è naturale che in quei remoti secoli le vie principali non potessero traversare, come oggidì, quelle nuove isole, ma dovessero generalmente correre lungo i canali a' pie' delle abitazioni e a mo' di riviera o, come si diceva allora, *junctorium*, o *fondamenta*, poichè quel terreno, rassodato e battuto, era veramente il fondamento delle case. Ed io credo che in antico tutti o quasi tutti i canali fossero fiancheggiati da fondamente, e che solo più tardi coll' interrimento delle piscine e conseguente tracciarsi di nuove vie interne, spesso più brevi e tutte rettilinee, le fondamente fossero un po' alla volta abbandonate o vendute ai proprietarî delle case attigue, i quali ne profittarono per protendere l'abitazione fino all'acqua. Ciò dovette seguire specialmente verso il centro, dove col crescere della popolazione e del caseggiato lo spazio non tardò a farsi troppo prezioso; ma non così nelle parti più remote della città, nelle quali in fatti vediamo mantenersi tuttavia una o due fondamente quasi per ogni canale, come di fondamente sono fiancheggiati i canali di Murano e di Burano.

Il maggior movimento cittadino d' allora dovett' essere per ciò lungo i canali, ed ecco forse la ragione per cui verso il rivo di Canonica, allora senza dubbio una delle principali arterie della città, si preferì com'io credo, stabilire originariamente l' ingresso al Palazzo Ducale. Ivi dinanzi è assai facile si aprisse una piazza, che dovette avere per confini, il rivo predetto, il Palazzo e private abitazioni.

Forse non erasi ancora dato termine al Palazzo Ducale quando si diede mano all' erezione delle chiese di san Teodoro e di san Geminiano, che furono edificate l' una dietro l' altra, disgiunte da poco più d' un centinajo di metri e ambedue lungo il confine settentrionale del brolo.

Di quella di san Geminiano altro non sappiamo se non che essa, durata fino al secolo XII, fu allora demolita e rifabbricata sotto altre forme nel fondo della piazza di san Marco.

(1) Vedi Temanza « *Antica pianta di Venezia* » e Cecchetti « *Venezia nel secolo XIV* » (*Archivio Veneto*).

Dell'altra di san Teodoro abbiamo alcuni cenni nella Cronaca Altinate, ove si dice che in essa il suo fondatore « *preciosis columnis tam lapidibus exposuit ad hornandum; cuba depingere preciosissime fungere praecepit, litteris memorie recordationis, tam ad honorem Ducis, quam Olivolensis Episcopi, cujus tempore fuit fundata* ». Il quale cenno, benchè breve, vale ad assicurarci, che questa chiesa non fu un povero oratorio di legname, ma un edificio in muratura, con marmi, colonne e pitture.

Quale stile fosse in essa seguito, se cioè il greco, o l'italo-bizantino, non ci è possibile rilevare. Un documento pubblicato dal Gloria (1) ci assicura che nell'819 san Teodoro era già da qualche tempo fabbricata. Se a questo fatto noi aggiungiamo la considerazione, che prima che Giustiniano Partecipazio, reduce da Costantinopoli non dopo l'819, conducesse seco artefici bizantini, non abbiamo notizia che in Rialto ve ne fossero, siamo tratti a sospettare che quella costruzione fosse affidata ad artefici italiani anzichè a greci. Ma se ricorderemo, che Grado aveva già veduto artisti greci fin dal tempo del Patriarca Giovanni juniore (814-818), non potremo certo dare dell'avventato a chi congetturasse ve ne potessero contemporaneamente essere anche in Rialto, così da aver avuto mano nella fabbrica di san Teodoro. Questa congettura troverebbe un conforto in ciò, che nell'odierna san Marco (che quando si ingrandì a spese della demolita san Teodoro si fe' bella di tutte le sue spoglie), mentre si hanno numerosi frammenti scultorî decorativi di stile bizantino-barbaro del secolo IX, mancano quasi affatto quelli italo-bizantini. Ma nessun valido indizio può sinora far uscire dalle incertezze di una vaga congettura.

Dove per l'opposto possiamo dire una ferma parola egli è intorno al luogo ove san Teodoro sorgeva e anche all'area che all'incirca dovea coprire. Preziose cronache (vedi Docum. n.i 1, 6, 811, 812) ci fanno conoscere che la chiesa di san Teodoro sorse *in capite broili*; che san Marco fu eretta fra quella e il Palazzo Ducale, e che quando nel secolo XI si volle rifabbricare ed ampliare la seconda, ciò si fece demolendo la prima. Da ciò risulta chiaro, doversene rintracciare l'area nel braccio settentrionale della basilica di san Marco. Se non che una recente felicissima scoperta ci assicurò, che ivi dell'antica san Teodoro resta tuttavia un buon tratto di muraglia e per giunta una finestra munita d'inferriata. È dessa quella muraglia che separa la chiesa dalla cappella di sant'Isidoro, e che spogliata l'anno scorso del suo rivestimento marmoreo, perchè bisognoso di riparazioni, mostrò la sua nuda faccia in mattoni annerita dalle intemperie e aperta, all'altezza di metri 2,80 dal pavimento, da una finestrella rettangolare di centim. 70 per 60 di luce, incorniciata di pietra viva e intrarotta da una inferriata a bastoni incrociantisi, legati da cerchi di ferro ingegnosamente ripiegati. La faccia del muro annerita e l'inferriata danno verso l'interno della basilica, mentre l'incorniciatura in pietra vedesi smussata verso la cappella di sant'Isidoro. Ciò prova ad evidenza l'antichità di questo muro, anteriore senza dubbio alla basilica di san Marco, perchè la sua finestra dovette ricevere luce dal cielo di mezzogiorno e prospettare da principio sul brolo famoso, da poi sulla pubblica via che dovette dividere san Teodoro dalla primitiva san Marco.

Ma si dovrà per ciò ritenere che l'area già coperta da san Teodoro fosse, nè più nè meno, quella dell'odierna cappella di sant'Isidoro, come potrebbero far credere alcune parole del Dandolo e del Sabellico? No certamente, attesa la esiguità dello spazio non conveniente ad una chiesa, che dovette avere abside e colonne, e che, secondo il cenno di un cronista del secolo XV, pare sia stata per qualche tempo la cattedrale della città. Di più, se non fosse stata più ampia della presente cappella di sant'Isidoro, non avrebbe per nulla imbarazzata la costruzione della novella san Marco, e non sarebbe stato mestieri di demolirla, come dicono le cronache. San Teodoro dovette dunque estendersi per gran parte fuori dell'odierno perimetro della Basilica, cioè sulla Piazzetta dei leoncini, dinanzi al palazzo Patriarcale, e fu con ogni probabilità una basilichetta a tre navi, divise da colonne (*preciosis columnis*), con abside nel fondo coperta da semicatino (*cuba*) (1) adorno di pitture, e forse di musaici, e con un coro circondato di plutei marmorei (*lapidibus*). L'odierna cappella di sant'Isidoro corrisponderebbe per ciò alla navata minore meridionale dell'antica san Teodoro (2).

Ma benchè non molto vasta, Agnello Partecipazio le fece buon viso, e considerato ch'era la chiesa più vicina al suo palazzo, *Dux sibi constituit esse capellam, et in omnibus Ducibus potestate sive dominatione*, e ne innalzò il preposto alla dignità di primicerio.

Ed ora occupiamoci del san Marco dei Partecipazî.

Dall'avere Agnello dichiarata cappella ducale la chiesa di san Teodoro, e Giustiniano donata al Monastero di san Zaccaria l'ortaglia dell'isola di Morso, parrebbe che da loro non fosse menomamente coltivato il pensiero di erigere da presso al Palazzo una vasta chiesa. Forse il proposito di dare alla Repubblica uno speciale Patrono celeste potè nascere quando si offrì l'opportunità assai lusinghiera di trafugare dalla chiesa di Alessandria il corpo dell'evangelista san Marco; ciò a cui Buono da Malamocco e Rustico da Torcello, probabilmente di comune secreto accordo col Doge, riuscirono fortunatamente nell'anno 829.

Come fu arrivato a Venezia il sacro deposito, Giustiniano pensò tosto all'erezione di una grande basilica degna di accogliere le preziose reliquie e di diventare il principale santuario della Repubblica; e intanto « *in sui palatii angulo peragere fecit capellam ubi illud* (corpus) *reconditum possit reservari* » (vedi Docum.

(1) È un atto dei dogi Angelo e Giustiniano Partecipazî, dov'è nominato un Demetrio primicerio della Cappella Ducale. GLORIA « *Codice Diplomatico* », T. I, pag. 8. — Vedi il dotto studio dell'egregio dott. GIOV. SACCARDO intorno a « *L'antica chiesa di san Teodoro in Venezia* » (*Archivio Veneto*, Tomo XXXIV, Parte I, pag. 91).

(1) È mia opinione non doversi qui per *cuba* intendere *cupola*, come intese il Selvatico, bensì la *semicupola* o *semicatino* di un'abside. Mi fondo primieramente nel non conoscere nelle lagune chiesa alcuna di questi secoli che non fosse una semplice basilica; quindi nel sapere, come nelle antiche chiese il posto riservato alle iscrizioni commemorative non fosse mai una cupola, bensì il semicatino absidale.

(2) Non so in quali cronache il SEGUSO (*Delle vere di Pozzo*) abbia trovato che le chiese di san Teodoro e di san Geminiano erano rivolte verso il centro di Rialto, cioè verso settentrione; nè so quali ragioni abbiano indotto il BONI (vedi fac-simili Doc. Tav. C) a immaginare quella di san Geminiano rivolta verso oriente. Ciò sarebbe stato fuori delle consuetudini di quei secoli, e tanto più strano in quanto che, quando si eressero quelle due chiese, il caseggiato circostante non dovea essere certo così fitto, nè così prezioso, da obbligarle ad una anormale direzione. Tutte le chiese di Venezia costrutte prima del secolo XIII sono con mirabile accordo rivolte verso occidente, e quelle fra le antiche che oggidì presentano diversa direzione la ripetono dai restauri più recenti; poichè in origine furono normalmente costrutte, come si può vedere nella preziosissima pianta panoramica della città del MD.

n.° 21), cioè acconciò a cappella una stanza o sala del Palazzo, forse all'angolo nord-ovest, che dovea essere allora il più recondito, e vi depose gelosamente il sacro corpo fino a che la nuova basilica fosse finita, « *interimque esset Ecclesia explecta* ». Ma dove erigerla? Forse allora Giustiniano si pentì della donazione del brolo già fatta alle monache di san Zaccaria, perchè, accortosi ch' esso era l' unico luogo conveniente alla nuova chiesa, si vide costretto a ricuperarlo, almeno in parte, dalle monache stesse (vedi Docum. n.° 18); scì della lunghezza di circa 65 metri; non molto estesa certo, ma pur sufficiente, se si consideri la modesta mole della chiesa che si intendeva di erigere.

Se non che, quand'anche Giustiniano avesse desiderato una piazza più lunga, gliel' avrebbe impedito la chiesa di san Geminiano; la quale per ciò gli dovette necessariamente imporre il limite occidentale della nuova spianata. Gli storici fanno menzione di un canale, per nome *Batario*, che scorreva a' pie' di questa chiesa tagliando trasversalmente l' odierna piazza di

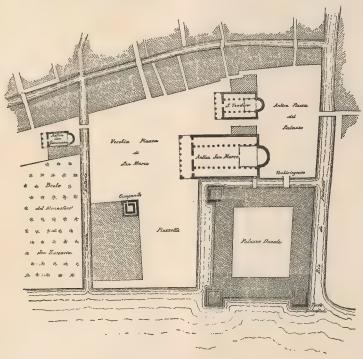



Fig. 7. — L' isola di san Marco dall' 829 al 1063.

e l'ebbe a certi patti nei quali, più che la semplicità dei tempi, io scorgo un doveroso riguardo delle suddette verso il loro benefattore e verso lo scopo sacro a cui mirava l'acquisto.

Se allora si fosse tenuto lecito, come oggidì, di dare ad una chiesa qualsivoglia direzione, non dubito che Giustiniano avrebbe preferito rivolgerla verso oriente, ov'era un rivo frequentatissimo, l' ingresso del Palazzo e forse una piazza, e in tal caso si sarebbe ristretto ad occupare del brolo la sola porzione richiesta dall'area della nuova basilica. Ma esigendo le leggi liturgiche d'allora, che le chiese guardassero ad occidente, affinchè i fedeli in esse raccolti pregassero con la faccia rivolta ad Oriente, nè essendo lecito sorvolare ad una simile prescrizione; Giustiniano si vide nella necessità di tagliare del brolo tanto che davanti alla basilica potesse risultare, com' era decoroso e conveniente, un'ampia e proporzionata piazza. E questa riusan Marco e che si interrava nel secolo XII. Credesi comunemente, ma senza alcun fondamento, che questo rivo preesistesse all' edificazione di quella chiesa; ma io per l' opposto credo fosse a bella posta scavato da Giustiniano, o dal suo successore, per limitare da una parte quanto rimaneva della vecchia ortaglia di san Zaccaria, dall'altra la nuova piazza di san Marco. A ciò mi induce questa considerazione: essere per lo meno inverosimile che il brolo, quale lo possedeva il monastero di san Zaccaria, fosse tagliato a mezzo da un pubblico canale. Se ciò fosse stato, di due broli parlerebbero le vecchie cronache; laddove in esse, dal Palazzo Ducale e da san Teodoro, alla chiesa dell'Ascensione non si fa menzione che di un unico *broglio*. A dare poi maggior fermezza alla mia congettura si offre il nome del rivo stesso, *Batario,* il quale, piuttosto che derivare da *battello,* come congetturò taluno, all' orecchio mio suona spontaneamente, benchè un po'

corrotto, l'antico cognome di famiglia dei Partecipazî, cioè *Baduario;* nome che fu dato eziandio ad altro rivo ai Ss. Apostoli, oggidì interrato (1), che era limite verso nord alle case possedute dalla famiglia Baduaria o Partecipazia (2). Se dunque, com'è verosimile, il rivo Batario fu scavato da Giustiniano o da Giovanni Partecipazî, e se la chiesa di san Geminiano segnò il limite della spianata, si dovrà conchiudere, che quella dovette rimanere sulla sponda occidentale del rivo.

Il Sansovino poi nella sua « *Venetia* » ci avverte che il rivo Batario staccavasi da quello oggidì chiamato del Cavalletto al Ponte dei Dai, e metteva capo nella laguna, restandone tuttavia un residuo in quel suo posteriore prolungamento che prese il nome dalla Zecca. Ma il Sansovino, per mio giudizio, non fu troppo esatto. Salvo pochi rivi tortuosi antichissimi, formatisi dal cieco, naturale ed irregolare avvicinarsi dei dossi nei più remoti secoli, tutti quelli che sboccano nel Canal Grande e nella laguna, e specialmente quelli della riviera di mezzogiorno, perchè scavati a mano, sono perpendicolari alla riviera stessa e al canale, rettilinei e paralleli fra loro. Non c'è dunque ragione di sospettare che il solo Batario, fra quelli manufatti, si sottraesse a questa legge comune e ragionevole, e piegasse per raggiungere il Ponte dei Dai; mentre, per contrario, perfettamente perpendicolare al rio della Zecca vedesi cadere il rivo del Cappello, accennando chiaramente d'essere diventato la naturale continuazione del Batario (3), allorchè si interrò la valle che si distendeva ov'è oggidì l'isola di san Gallo.

Apparecchiata ch'ebbe Giustiniano l'area sulla quale innalzare la nuova basilica, stando a tutte le cronache, ne avrebbe intrapresa anche la costruzione; ma a dir vero, ciò non risulta dal testamento dello stesso Giustiniano (v. Docum. n.° 20), nel quale egli lascia alla moglie delle somme, non già al fine che compia e continui, bensì, e lo dice più volte, *ut hedificet basilicam ad* (beati Marci) *honorem infra territorio sancti Zacharie.* Se alla voce *edificare* egli avesse pur inteso di dare il valore di *proseguire,* non sarebbe stato inutile e quasi assurdo l'accennare al sito ov'erasi già fondata? È dunque ragionevole il ritenere, che egli designasse semplicemente il luogo e assegnasse le somme necessarie all'edificazione della basilica, ma non arrivasse in tempo neppur di gittarne le fondamenta. Questa cerimonia dovett'essere riservata al suo successore, il fratello Giovanni.

Secondo una cronaca anonima della Biblioteca Marciana (v. Doc. n.° 22) la fabbrica della basilica durò soli tre anni, asserendovisi che *del 832 fu compiuta la giesia;* laonde, aggiunge il Sagornino (v. Docum. n.° 21), *dompnus Johannes dux Sanctissimi Marci Evangelistae ecclesiam consecrare et digne beatum corpus in eadem collocare procuravit.*

Da allora in poi la chiesa di san Teodoro perdette il titolo di Cappella Ducale, trasmesso, com'era ragionevole, in uno all'onore del Primicerio, alla basilica di san Marco, chiesa assai più vasta e ricca dell'altra, racchiudente le reliquie del nuovo insigne patrono della Repubblica, e tanto vicina al Palazzo che si potè mettere con esso in privata e diretta comunicazione (1) mediante un ponte attraverso il rivo di cinta della residenza ducale, ovvero per mezzo di semplici ambienti di passaggio, se, ciò che non credo, quel rivo non esisteva, o veniva colmato col costruirsi della basilica.

Ed ora m'incombe il grave compito di ricercare l'area e la forma di questa primitiva chiesa di san Marco, e di rintracciare i resti, così della sua ossatura, come delle sue decorazioni.

Fra coloro che scrissero della nostra Basilica, il solo Selvatico, insieme col Foucard, si provò ad avanzare alcune congetture intorno alla costruzione dei Partecipazî, e le esponeva nel 1859 in un suo studio riguardante la Basilica nell'opera intitolata « *Monumenti artistici e storici delle Provincie Venete* »: studio che poi volle ripubblicato pochi anni or sono inserendolo nel suo ultimo lavoro « *Le arti del disegno in Italia* ». Egli, fermatosi ad una nota della cronaca del Dandolo, ove è detto, che sotto la ducea di Domenico Contarini (1043-1070) *Ædes D. Marci caepta est reparari in eam formam qua nunc visitur,* entrò nel ragionevole sospetto che qui si trattasse, non di una semplice riparazione, ma di un restauro innovatore, e che di conseguenza la chiesa, quale la risarciva Pietro Orseolo dopo l'incendio del 976, e quale la innalzava Giovanni Partecipazio nell'829, presentasse un aspetto ben diverso da quello che le fu dato dal Contarini, e precisamente le semplici antiche forme basilicali. Mi affretto a dichiararlo al lettore, perchè questa congettura del Selvatico, avendo trovata piena conferma nei documenti or ora venuti alla luce mercè le pazienti ricerche di dotte persone, gli fa moltissimo onore; ma nel tempo stesso mi duole di dover aggiungere che questo è l'unico pregio di quel suo studio, perchè, all'infuori di esso, non resta che un lungo rosario di spropositi, che appunto perchè infilzati da uno scrittore di vaglia, generalmente, e spesso meritamente, tenuto in altissima considerazione, dovrò rassegnarmi a dimostrare ad uno ad uno.

I documenti dai quali risulta chiaro, che la chiesa dei Partecipazî non potè essere così vasta com'è oggidì, ma dovette restringersi in larghezza alle sole tre navate longitudinali odierne, come immaginò il Selvatico, sono quegli stessi (vedi Docum. n.i 54, 811, 812) che ci furono di scorta per istabilire la posizione della vecchia cappella di san Teodoro, e che di rimbalzo ci riconfermarono l'esistenza dell'antica ala settentrionale del Palazzo dei Dogi, in parte oggidì coperta dal braccio meridionale della crociera. I costruttori della primitiva basilica potevano quindi disporre in largo di un quarantacinque metri, quanti ne correvano fra l'antico Palazzo e san Teodoro; ma le modeste dimensioni della chiesa che volevano erigere non richiedendo tanta larghezza, nè permettendo la convenienza, che la nuova costruzione si addossasse alle preesistenti, privando in parte di aria e di luce loro e sè stessa, si trovò opportuno di assegnarle una larghezza complessiva di trenta metri, tenendola altresì discosta dall'una e dall'altra fabbrica. E che la chiesa di san Teodoro fosse disgiunta da quella di san Marco, parmi si possa dedurre da un

(1) È quello oggidì conosciuto sotto il nome di *Rio terrà di Barba Frutariol.*

(2) A provare quanto antico sia il nome di *Baduario,* ricordo al lettore che Giovanni abate biclariense racconta, come nel 578 *Bandario,* ossia *Baudario* o *Baduario,* genero di Giustino imperatore, rimanesse sconfitto e perisse in una battaglia contro i Longobardi (Muratori, *Annali d'Italia*).

(3) Godetti nel rilevare dalla topografia dell'antica isola di san Marco (v. Docum. fac-simili, Tav. C. Ongania, 1886) disegnata dal Sr. Boni, com'egli pure sia di quest'opinione; e similmente che ci siamo inconsciamente accordati nel riguardare la calle Larga san Marco come un antico rivo interrato.

(1) L'esistenza di questa privata comunicazione fra palazzo e chiesa viene assolutamente affermata dal racconto della tentata fuga del Doge Pietro Candiano IV, quando assediato nel 976 dal popolo furente che lo volle morto, facea conto di salvarsi uscendo celatamente dal palazzo per la via della chiesa.

cenno della cronaca Magno (vedi Docum. n°. 54), ove si dice semplicemente che le due chiese erano *una appresso l'altra*, ma non *unite*. È notevole peraltro, che sebbene discosta da ambedue, non fu nell'eguale misura, poichè dieci metri la separarono da san Teodoro, mentre soli cinque dal Palazzo. L'essersi preferita la maggior vicinanza della basilica al Palazzo si può spiegare, sia coll'intenzione di procurare una facile comunicazione fra i due edificî, come con la saggia avvertenza, che allontanando il più che fosse possibile il nuovo elevato edificio dalla umile chiesetta di san Teodoro, questa non venisse a perdere per sua colpa il raggio benefico del sole di mezzogiorno.

Ma a stabilire la lunghezza dell'antica chiesa non è certo così agevole come a determinarne la larghezza. Il Selvatico ne suppose il limite meridionale ove pure oggidì le navi hanno termine, ma non potè recarne quelle buone prove che le recenti scoperte ci danno in mano. Restaurandosi nell'inverno del 1885 la nicchia d'angolo dell'atrio ove questo piega, demolito, perchè rovinoso, il pilastro ov'essa s'internava, apparve nel fondo un più vecchio pilastro in forma di parasta, largo di fronte cm. 94 e risaltante di cm. 21 dal muro nel quale s'apre la porta attigua, mentre dall'altra parte si mostrava il naturale prolungamento e capo della muraglia a cui era collegato. Questa pure venne per molti metri spogliata del suo rivestimento marmoreo, e si vide continuare non interrotta fino all'angolo della crociera, tutta formata, come la parasta summenzionata, di grandi quadri laterizî della misura di cm. 29 per lato e dello spessore di cm. 7, uniti con poco cemento. Il fatto che le colonne ed i pilastri appartenenti alla rifabbrica del Contarini si videro non avere nessun intimo legame con questa muraglia, ma esserle semplicemente addossati; la schietta diversità del materiale fra ambedue le costruzioni, e la presenza di una più antica, indipendente e sepolta parasta, sono, mi pare, argomenti validi a dimostrare l'antichità di quel muro. Eppure, a marcare tutto ciò dell'ultimo suggello di verità, si offriva la bruna tinta secolare di quella muraglia, certo annerita dal tempo e dalle intemperie e quindi esposta un giorno al cielo di settentrione, più una serie di buchi quadrati in essa lasciati senza dubbio per sostegno alle impalcature e ponti di costruzione, e quindi un giorno libera dalle vôlte e pilastri dell'atrio presente. Ora, se questa muraglia precedette la ricostruzione del Contarini di tanto da potersi tingere di bruno, ella non può che essere avanzo della chiesa dei Partecipazî. Ecco dunque un muro lungo non meno di 23 metri, ed alto non meno di 8, che risale all'829 e ci marca decisamente la larghezza della primitiva basilica, nel tempo stesso che la sua parasta d'angolo serve a segnare il confine meridionale delle antiche navate. Perciocchè l'aver poi rilevato, come il muro che lega la parasta alla porta vicina presenti tutti i caratteri dell'altro suddescritto e accenni quindi a continuare, mi persuade a ritenere che fosse quello nel quale si aprivano i tre ingressi corrispondenti alle tre navi, e lo precedesse, com'era costume d'allora, un portico a colonne e a pilastri angolari, i quali si saranno legati mediante arcate od architravi alle paraste di fianco. Dietro questa scorta ci è lecito il credere che anche la muraglia di mezzogiorno che fa riscontro a quella di settentrione, e divide la chiesa dal Battistero, si riferisca alla basilica dei Partecipazî.

Ciò venne pure sospettato dal Selvatico, e parendogli che questi muri determinanti l'avambraccio della croce infilassero perfettamente quelli del coro e ne fossero la naturale continuazione, non temette di credere che la basilica del secolo IX si distendesse in lunghezza fino alle odierne absidi. Sapendo egli inoltre per esperienza, come le absidi, per la loro forma semicircolare e per lo spessore ragguardevole delle loro muraglie, necessario a far fronte alla spinta del semicatino, sieno le parti più robuste di un edificio e resistenti perfino all'urto dei terremoti così da essersi mantenute generalmente intatte, o quasi, anche in molte vetuste basiliche; si lusingò di poter dimostrare che anche queste di san Marco si riferiscano, almeno in parte, alla primitiva costruzione; e a rinvigorire questa sua congettura scese a cercar luce nel bujo della cripta. Or ecco con le sue stesse parole il risultato dell'accurato esame ch'egli dice d'avervi portato.

« *I muri d'ambito che compongono tale cripta, in* » *particolare ove stanno le tre absidi, manifestano una* » *costruzione a grandi mattoni, molto più diligente di* » *quella che forma la chiesa superiore. Questi muri* » *vanno interrotti da nicchie arcate, la cui armilla con-* » *sta di cunei, pur laterizj, accuratamente connessi, e* » *levigati poi nella faccia interna della cripta; il che* » *lascia supporre che un tempo stessero così senza into-* » *naco esteriore che li nascondesse. Le colonnette invece* » *che reggono le vôlte di essa cripta, e queste vôlte me-* » *desime, danno chiari segni d'essere state poste molto* » *dopo, perocchè non si legano nè per ordinanza, nè per* » *apparecchio murale ai muri perimetrali. Le colon-* » *nette anzichè essere organicamente distribuite secondo* » *la semplicissima pianta, vanno disposte (si direbbe) a* » *caso, in particolare quando s'accostano al grande emi-* » *ciclo dell'abside maggiore. Le vôlte son costrutte di* » *mattoni assai più piccoli che non quelli dell'abside ri-* » *cordato, e veggonsi murate con negligenza e con in-* » *felice cemento. Di più sono addossate ai muri descritti* » *senza alcun legame; nè questi portano segnali di pe-* » *ducci preparati a ricevere vôlte. Ciò indica dunque che* » *il vano in cui campeggia essa cripta, era un tempo li-* » *bero da involtature, e si rizzava a tale altezza da po-* » *ter formare una vera chiesa. Di conseguenza è da* » *presumersi che gli accennati muri perimetrali, ed in* » *particolare quelli delle tre absidi, sieno ancora un* » *avanzo della chiesa del Partecipazio; la quale era* » *forse piantata assai più bassa dell'attuale, cioè comin-* » *ciava al piano della cripta* ».

Ma queste considerazioni e conclusioni, benchè in apparenza posate sul sodo, in sostanza, sottoposte ad una critica un po' sottile, non si reggono in gambe. Infatti, sia pure che i muri d'ambito della cripta oggidì coperti d'intonaco sieno, come parve al Selvatico, composti di grandi mattoni, accuratamente connessi e in parte anche levigati; sia pure che, per contrario, le vôlte della cripta sieno fatte di mattoni più piccoli e di negletta costruzione, (benchè questa negligenza non abbia per nulla nociuto alla loro solidità); e che perciò? Non è forse lecito e anzi ragionevole variare in una costruzione la qualità e la mole del materiale a seconda delle parti? Nelle piccole innumerevoli volterelle a crociera della cripta sarebbero riusciti certo inetti e di disagevole lavorazione quei grandi mattoni che invece nelle grosse ed estese muraglie sollecitano opportunamente la costruzione dell'edificio; e la maniera più o

meno accurata di unire i materiali, essendo frutto della maggiore o minore diligenza o valentia dei muratori, può benissimo risultare contemporaneamente in una stessa fabbrica, ove coloro che operano non sono tutti maestri. Ma neppure l'altro argomento, del nessun legame intimamente organico che esiste fra le vôlte e i muri perimetrali, a cui si mostrano semplicemente addossate, — argomento che pur parrebbe di molto peso — vale a corroborare la congettura del Selvatico. Abbiamo nelle lagune un'altra chiesa con cripta, quella di Jesolo, che nella sua rovina, e nella sua rigida nudità d'ogni rivestimento, ci palesa con la più schietta sincerità il processo della sua costruzione. Ebbene, le vôlte della sua cripta sono sparite senza lasciar la minima traccia di sè nel muro perimetrale, salvo alcuni mensoloni di vivo incastrati in esso e che devono aver servito di pulvino alle vôlte stesse. Ciò manifesta limpidamente, che qui pure nel costruire il muro dell'abside i muratori non si curarono per nulla delle vôlte che gli dovevano addossare, e lo tirarono su bello e liscio come cosa indipendente. Eppure non si può mettere in dubbio nè l'esistenza del sotterraneo, restandone tuttavia l'impianto, nè la sua contemporaneità col resto dell'edificio, vedendosi nella parte inferiore del muro dell'abside alcune nicchie, certo sincrone, tenute assai basse perchè corrispondessero alla elevazione e curva delle vôlte, ed i nicchioni superiori aver il loro naturale incominciamento ove le vôlte stesse aveano termine e distendevasi il pavimento del presbiterio.

Anche nella basilica di san Marco si fece lo stesso, e con maggior ragione che nel Duomo di Jesolo, perchè in essa la briga seria di dover in uno alla costruzione delle estese e complicate muraglie far da esse aggettare pilastrini o immorsature per le numerosissime e spesso irregolari vôlte della cripta, oltre che imbarazzare di molto i fabbricatori, sarebbe stata di difficile riuscita e avrebbe intralciato fin dai fondamenti lo spedito avanzamento dell'edificio. Le vôlte della cripta aveano alla fin fine un ufficio secondario di fronte a quello delle muraglie, cioè semplicemente di sostenere il pavimento del presbiterio superiore; non occorreva quindi, neppure staticamente, che esse si compenetrassero con i muri circostanti; e nella loro solidità sono lì a provarlo continuamente.

Se non chè proprio in quelle nicchie, nelle quali il Selvatico vede un resto della costruzione del Partecipazio, perchè secondo lui indipendenti dalle vôlte della cripta, io scorgo invece un argomento fortissimo per negarlo; essendochè, arrivando esse all'altezza delle vôlte stesse, restandone sempre inscritte e infilando perfettamente l'asse delle navatine della cripta, bisogna conchiudere che esse nicchie, a somiglianza di quelle del Duomo d'Jesolo, sieno state apparecchiate dai costruttori delle muraglie perchè servissero di ornamento alla cripta stessa. E si noti che alcune di queste nicchie s'internano pure lungo le pareti meridionali della cripta; pareti che il Selvatico non comprese certo fra i resti della chiesa dei Partecipazî.

Ma a contrastare al Selvatico la pretesa antichità di queste muraglie ecco un altro valido argomento, che si basa sul livello della cripta; argomento sul quale pare che egli sonnecchiasse. — In fatti se il piano del presbiterio dell'829 fosse stato, come vorrebbe il Selvatico, quello dell'odierna cripta, supposto che si alzasse di soli tre scalini dal piano della basilica, e questa di altri tre dal piano stradale (in tutto poco più di un metro), bisognerebbe ammettere, cosa inverosimile, che il piano della piazza in soli novecento anni, quanti ne corrono da quella data, alla costruzione del presente selciato (anno 1735), si rialzasse per ben due metri e mezzo. Ma ciò, oltre che essere negato dall'esperienza, è reso assolutamente inammissibile dall'esame della natura del suolo di questa nostra isola. Per arrivare alla profondità di due metri e mezzo bisognerebbe trapassare non solo tutto il terreno di trasporto, bensì anche uno strato di fango di laguna, un'altro di sabbia conchilifera, e da ultimo, per un mezzo metro, lo strato di argilla sottoposto. La supposizione del Selvatico adunque precipita da sè stessa, restando provato all'evidenza da quanto ho qui esposto, che le muraglie perimetrali della cripta e le vôlte che la coprono sono lavoro contemporaneo.

Ma a quale età si dovranno riferire? Non mancò chi congetturò che la cripta appartenga all'829, ma ciò è negato da più argomenti. Il primo è lo stile di molti de'suoi capitelli, che accusa il secolo XI, il secondo la sua pianta nel giro perimetrale delle muraglie, dove l'indole del tracciato, l'enorme spessore dei muri, la disposizione delle nicchie, i varî piloni, tutto insomma manifesta chiaramente una costruzione fatta per servire di base alla chiesa superiore, che è la rifabbrica del secolo XI. Ma se dobbiamo rinunciare alla compiacenza di poter vedere ancora e toccare gli avanzi dell'abside del secolo IX, dovremo perciò rinunciare eziandio alla lusinga di poter determinare il confine orientale della primitiva chiesa? No certo, poichè ci resta ancora in mano un documento, che sebbene agli altri non abbia parlato chiaro, a noi servirà egregiamente per risolvere la quistione.

La cripta di cui abbiamo fino ad ora ragionato non è la sola che si conservi in san Marco, bensì havvene un'altra congiunta alla prima, assai più ristretta e bassa, che si distende in quadrato sotto il pavimento della navata principale della basilica e corrisponde sotto la cupola centrale.

Questa cripta, oggidì impraticabile, ma in parte visibile (1), fu nota al Selvatico, che non mancò di parlarne, benchè oscuramente, e di trarne delle conseguenze stranissime. Non sapendo egli come meglio indovinare la ragione di quel sotterraneo così profondo ed indipendente dall'altro, immaginò che ambedue in origine fossero una cosa sola ed avessero comune il piano e la elevazione del più basso, senza impedire al pavimento della chiesa superiore di mantenersi ad un costante ed uniforme livello dalle porte alle absidi. Questa prima costruzione della cripta daterebbe, secondo lui, dal 1094, anno dell'invenzione del Corpo di san Marco, e sarebbe durata fin quasi alla fine del secolo XIV, tempo in cui sarebbesi sollevata e ridotta allo stato presente tutta quella parte che corrisponde all'odierno presbiterio e cappelle laterali.

Anche di questo suo preteso sollevamento egli porta in campo ragioni e prove, buone, come il solito, alla corteccia, ma in sostanza vuote; e mi riservo di dimostrarlo quando verrò a parlare della basilica odierna. Possono intanto supplirvi anche le ragioni da me or ora esposte per provare la contemporaneità della cripta maggiore col resto della chiesa.

(1) Devo il rilievo che offro al lettore alla gentilezza del Sig. Ingegnere Comm. Pietro Saccardo.

Ma mentre il Selvatico vagò con la fantasia nello strano, e quasi nell'assurdo, per ispiegarsi la presenza di quella seconda cripta, non so come non possa essergli balenata spontanea al pensiero una congettura semplicissima, che mi pare piena di verosimiglianza, ed è che quel basso sotterraneo altro non sia che un residuo della confessione o cripta della primitiva chiesa.

A quest'affermazione so che molti inarcheranno i sopraccigli per la meraviglia, essendo persuasi che le cripte del genere di questa avessero principio soltanto nel secolo XI; ma io li prego di ricordarsi degli esempi autentici da me offerti nel mio volume sull'architettura dal secolo VI al Mille, di vere cripte appartenenti al secolo IX, e perfino all'VIII, quali quelle d'Agliate, di san Vincenzo di Milano, della rotonda di Brescia e del san Salvatore della stessa città. In un tempo in cui il culto delle reliquie dei Santi toccò l'apogeo dell'entusiasmo, e l'arrivare a possederle si reputava ventura maggiore della conquista di una città, tanto da non ritenersi illecito il rubarle a man salva, è ben ragionevole il credere, che la proporzionata gelosia con cui si doveano custodire — gelosia tanto maggiore quanto sonava più alta la fama del Santo, o più era costato il suo acquisto — facesse immaginare la costruzione di reconditi e misteriosi sotterranei, ben muniti e di rado accessibili, nei quali le spoglie mortali del celeste Patrono stessero racchiuse al sicuro dalla devota rapacità dei fedeli, o dall'empietà dei barbari predoni.

La storia adunque non affievolisce per nulla la congettura da me suesposta, come non la indeboliscono neppure le considerazioni che verrò facendo fra poco. Anzi, a parer mio, la raffermano così da assicurarci, essere veramente la porzione di cripta di cui ragioniamo un preziosissimo avanzo di quella fatta costruire da Giovanni Partecipazio nell'829 per riporvi il Corpo di san Marco. Ed è questo l'argomento che ci apre la via a stabilire con sufficiente certezza il confine orientale della primitiva chiesa.

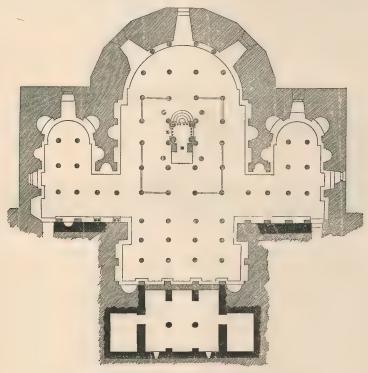



Fig. 8. — Pianta delle due cripte di san Marco.

Il Selvatico, come vedemmo più sopra, lo immaginò ove sta oggidì, forse perchè ritenne che i tratti di muraglie rettilinei che limitano lateralmente le cappelle del presbiterio infilassero perfettamente quelli dell'avambraccio della chiesa, e ne fossero un residuo; ma accurate misurazioni e confronti provano, che essi hanno diverso lo spessore, non sono rettifili, nè composti di eguali materiali, e però invano si possono invocare a guida. *(Vedi Pianta della Basilica).*

Opportunissima invece ci si offre a guida la vecchia cripta. Essa dovette corrispondere senza dubbio al coro dell'antica basilica, ma dovette eziandio causargli una considerevole elevazione sopra il suolo delle restanti navate. Non mancano, è vero, chiese nelle

quali la cripta si tiene, per così dire, tutta celata dentro terra senza annunciarsi con rialzi del suolo sovrastante; ma ciò fu possibile soltanto nei luoghi montuosi, o in prossimità ai monti, ove il terreno bene asciutto permise, come per esempio a Brescia e a Roma, di scavarvi sotterranei a considerevole profondità, salvi da filtrazioni di acqua. Un tale metodo invece non potè essere seguito nelle umide pianure, e si rese poi assolutamente impossibile nei bassi terreni palustri, senza il certo pericolo di avere in breve la cripta invasa dall'acqua e perciò impraticabile. Fu questa triste particolarità delle isole della laguna che costrinse i costruttori della celebre basilica di sant'Apollinare in Classe, presso Ravenna, a tenerne il presbiterio, contrariamente alle costumanze d'allora, sollevato di ben dodici scalini, pur di riuscire ad avere di sotto una confessione accessibile. D'altra parte non è punto supponibile che i costruttori del primo san Marco, per la smania di non voler un coro alquanto rialzato, dessero al piano della chiesa tale elevazione da risultare in ogni sua parte di un costante livello; primieramente perchè l'uso dei cori sollevati di almeno un pajo di scalini c'era da qualche secolo, e perciò una elevazione un po' maggiore dell'usato non dovea spaventarli; indi perchè la soppressione di questo rialzo del coro avrebbe rubato alla cripta sottoposta la possibilità di ricevere per mezzo di finestrelle fattevi intorno una maggior copia di luce; finalmente perchè, calcolato che il livello della piazza nel secolo IX fu di un metro circa al di sotto del presente, cioè non meno di m. 1.80 sotto il piano delle odierne navate, bisognerebbe supporre, cosa strana in un luogo di pianura, che questo piano fosse tuttavia quello della chiesa dei Partecipazî e che perciò a questa si salisse per nove o dieci scalini; il che è contrario agli usi d'allora.

Fig. 9. — Sezione delle cripte di san Marco.

A tutte queste buone ragioni, le quali inducono a credere che la cripta dei Partecipazî emergesse alquanto dal pavimento della Chiesa, se ne aggiungono due altre di moltissimo peso. La prima può dedursi da un passo della Cronaca Altinate, ove è detto che la basilica di san Marco fu dal suo fondatore edificata *secundum exemplum quod ad Domini tumulum Jerosolimis viderat.* Quasi con le stesse parole lo ripete anche un codice della Biblioteca Vaticana, citato dal Corner (V. Doc. 806) attribuendo l'impresa al Doge Giustiniano. L'esperienza c'insegna a non rigettare lì per lì quale fandonia inverosimile tutto quello che negli scritti dei nostri antenati ci sa un po' di strano o d'inesplicabile, ovvero intralcia le nostre idee preconcette; poichè con la pazienza e con lo studio si arriva bene spesso a far luce piena ove prima era bujo pesto. Anche a quest'affermazione dell'Altinate, per quanto ci torni inesplicabile, non è da dare l'ostracismo, perchè ci occorre di rileggerla nella cronaca stessa, applicata alla chiesa di san Salvatore (1), e altresì negli Annali del mondo di Stefano Magno, applicata a quella di san Zaccaria (2).

La nostra immaginazione corre tosto alla chiesa del Calvario, non quale la innalzava Costantino, ma quale si presentava nel secolo IX, cioè a quell'aggregato di chiesuole ed oratorî in mezzo ai quali, forse fin da allora, torreggiava una vasta rotonda anulare racchiudente il sepolcro del Salvatore; e ci fa dire: è egli mai possibile che quelle tre chiese di Venezia presentassero una tale conformazione? Chi ha mai accennato alle loro rotonde? Perchè non ne restano tracce?

Tutto ciò è vero, ma io credo per fermo che quelle cronache non alludessero con quelle parole alla forma generale della Chiesa di Gerusalemme, bensì alla parte più caratteristica di essa, cioè al santo Sepolcro. Quando il grande Costantino volle racchiuderlo in una splendida basilica, pensò primieramente a spianare per molti metri intorno ad esso la collina ov'era scavato per far largo al grandioso edificio; perlocchè il Sepolcro rimase come un largo masso isolato nel centro della Rotonda, dentro al quale si aprivano una dietro l'altra le due celle che lo componevano scavate nel sasso stesso.

Ebbene, questa particolarità, che appunto perchè caratteristica del celeberrimo Santuario, e perchè la tomba del Redentore, doveva impressionare vivamente i pellegrini che la vedeano, fu senza dubbio la cosa imitata in qualche modo dai costruttori delle chiese veneziane di san Zaccaria, di san Salvatore e del san Marco dei Partecipazî. Infatti, mentre nulla in esse accenna ad un insieme architettonico ricordante la basilica del Golgota, in tutte e tre invece esiste una cri-

(1) .... *in eá forma, sicut in Jerosolymis, ad Domini tumulum, ibique Ecclesia facta viderentur.*

(2) (Tomo II carta 66 a tergo) — *Sono annalj dicono questo doxe* (Pietro Tribuno, 888-912) *in san Zacharia aver fato far uno monumento al muodo de quello de nostro Signor al qual se andava per una scala in do rami* ...... Devo la conoscenza di questa preziosa notizia alla gentilezza dell'egr. Dott. Giovanni Saccardo.

pta (1), la quale essendo in origine risaltata, se non totalmente, certo considerevolmente, dal suolo della chiesa campeggiando isolata, almeno da tre lati, in mezzo alle navate, e racchiudendo un venerato sepolcro, meta di devoti pellegrinaggi, dovette ricordare in qualche modo a' suoi costruttori il Santo Sepolcro di Gerusalemme.

L'altra ragione che ci si offre ad affermare validamente il sollevamento della cripta antica risulta dall'esame della medesima. La porzione tuttavia sussistente consta di un breve spazio rettangolare, limitato da muri e coperto da sei vôlte a crociera, sorrette nel mezzo da due colonnette, con capitelli liscî a cubo inferiormente arrotondato, provveduti di basse cimase. Lungo i muri di fianco s'aprono due porticine che introducono in altrettante cellette, il cui piano, come quello della restante cripta, è sepolto sotto un alto ammasso di macerie. Sotto le vôlte laterali, nella muraglia di fondo verso ponente, si aprono due finestrini rettangolo-arcuati, che fermano tosto l'attenzione e invitano a pensare a quale scopo essi servissero originariamente. E abbracciando l'ipotesi più ragionevole e spontanea, si è indotti a credere, che quei fori servissero ad illuminare la cripta, ricevendo la luce dalla navata maggiore della basilica. Ora ognun vede che ciò non potè essere senza che la cripta emergesse dal pavimento almeno di tanto, che questo potesse diventare soglia a quei finestrini; e la congettura si muta in certezza quando si noti, che anche la cripta odierna superiore presenta nella posizione analoga il medesimo sistema di finestrini e nelle medesime misure dell'altra.

Ecco dunque due forti ragioni le quali, nel tempo stesso che concorrono a donare a quelle vôlte la veneranda età di dieci secoli e mezzo, ci assicurano fermamente, che dei nove o dieci scalini di cui il piano del coro della primitiva san Marco si alzava sopra il livello dell'antica piazza, non meno della metà, e forse cinque come l'odierna, corrispondessero alla elevazione dell'antica cripta. La quale contuttociò fu assai più bassa di quella altissima ad essa contemporanea di san Vincenzo in Prato di Milano, e dell'altra, di mezzo secolo posteriore, della chiesa d'Alliate, le quali risaltano sul piano originario delle navate per più di due metri. Risultando quindi indubbiamente, che la cripta della chiesa dei Partecipazî spiccò alta dal piano della stessa, e dovette corrispondere al coro e presbiterio, vediamo quale estensione possa aver avuto, e così avremo trovato il confine orientale della basilica.

Se la sua abside avesse occupato, come vorrebbe il Selvatico, il posto dell'odierna, ne conseguirebbe che la prima chiesa sarebbe stata, cosa inverosimile, d'un pajo di metri più lunga della presente (2), e che il suo alto coro avrebbe coperto quasi la metà della lunghezza della navata centrale. Ma un coro di così esagerate misure, se si guardi al modesto numero dei sacerdoti che allora vi officiavano, e così sproporzionato alla mole della chiesa, non trova riscontro in nessun'altra basilica antica di gusto bizantino che ne conservi traccia.

(1) Egli è certo che il surriferito cenno del Magno riguardante san Zaccaria si attaglia perfettamente alla cripta odierna, a cui si accede oggidì per una delle scalette antiche laterali ricordate, e v'è traccia dell'altra corrispondente, demolita nel secolo XV.

(2) Quest'asserzione, che a prima giunta può parere un paradosso, viene chiarita e spiegata dalla considerazione, che lo spazio oggidì coperto dalle scalette che salgono ai matronei dovea far parte delle navate interne della primitiva basilica.

Così in quelle del VI secolo, come in quelle del IX e dell'XI, la lunghezza del coro, compresa l'abside, si aggira fra un terzo e due quinti di quella della navata centrale, nè mi occorse mai esempio ove una tale misura venisse oltrepassata. Di più, anche nel coro della presente basilica di san Marco vediamo seguìta una tale proporzione; laonde ragion vuole che si creda seguita eziandio nella primitiva. Inoltre in tutte le antiche chiese di forma basilicale, che serbano avanzi o chiari indizi del coro, come nel Duomo di Grado, in quello di Pola, in san Vincenzo di Milano e nella cattedrale di Torcello, vediamo che la parte quadrata di esso che precede l'abside si avanza nella navata per la misura di tre intercolunni per parte. Ora, se noi nella Basilica di san Marco pigliamo la misura corrispondente a tre proporzionati intercolunni della sua navata maggiore, e la distendiamo verso levante movendo dal limite occidentale dell'antica cripta, troviamo che la misura viene a coincidere con quei piloni del Presbiterio ai quali si addossano le colonne binate. Dal che si viene finalmente a ricavare con sufficiente fondamento, che le navate minori della chiesa dei Partecipazî dovettero terminare ove oggidì si alzano i cancelli marmorei delle cappelle di san Pietro e di san Clemente. E forse i muri che le limitavano, non del tutto distrutti, sono tuttavia quelli nei quali si aprono i due ingressi alla cripta odierna, e che si possono ancora vedere e toccare entro la cripta stessa. L'abside quindi dovette incurvarsi di là da quei muri ed ove presentemente spazia il Presbiterio, e sotto di essa dovette protendersi la vecchia cripta, ricevendo più vivida luce da tre finestrelle aperte nella sua muraglia semicircolare.

Di assai modeste misure era adunque la chiesa dei Partecipazî, poichè la sua superficie interna corrispondeva a poco più della metà dell'odierna, restando per tal modo giustificate le affermazioni dei cronisti, che cioè « *non era miga si granda...... chomo la è anchuo in die* » ma « *era pichola cosa a rispetto di questa* » (v. Doc n.° 12, 59 ecc.). Di più, non estendendosi molto verso levante, si comprende la ragione di quell'altra espressione dei cronisti, che cioè sorse *in angulo Ducalis palatii* (v. Doc. n.° 5); ognun vede che, se la vecchia chiesa avesse avuto la lunghezza dell'odierna, si avrebbe dovuto dire con più verità che sorse in fianco al Palazzo (1).

Se tale fu adunque il perimetro della chiesa dei Partecipazî, è chiaro come essa nulla abbia avuto di comune con l'odierna, e che perciò la sua forma dev'essere stata basilicale come quella di tutte le sue contemporanee in Italia. Le sue navate minori avrebbero misurato intorno a quarantaquattro metri di lunghezza, cioè sei soli metri più di quelle del Duomo di Torcello; e similmente di poco superiore ne sarà stato il numero delle colonne, che mentre a Torcello son nove per lato, in san Marco dovettero essere undici o dodici, precedute e seguite da paraste.

Fra le quarantadue grandi colonne di marmo greco o di granito che veggonsi oggidì impiegate entro la basilica, non è da dubitarsi che molte abbiano servito alla primitiva. La cronaca Bembo (v. Doc. n.° 8) ci sa dire che

(1) Una ragione per la quale, in cambio di allineare la facciata della basilica con quella del Palazzo, si volle che quella si protendesse oltre questo per un venti metri, vi dovette pur essere; e la si potrebbe vedere, sia nell'avvertenza di non erigere la chiesa totalmente all'ombra del Palazzo, sia nella necessità di lasciar libera dietro la medesima quella piazza che, secondo me, dovette aprirsi davanti al vecchio ingresso del Palazzo.

Giustiniano Partecipazio « *nella fabbrica* di san Marco *fece metter tutte le pietre e tutte le colonne marmoree che esso già haveva portato di Sicilia* », ov'era stato a soccorrere vantaggiosamente l'armata dell'Imperatore Michele occupata a discacciarne i Saraceni. — Inoltre Giustiniano stesso nel suo testamento (v. Doc. n.° 20), dopo aver raccomandato alla moglie l'erezione della nuova basilica, aggiunge « *De petra que habemus in Equilo compleatur hedifficia monasterii sancti Illarii. Quidquid exinde remanserit de lapidibus et quicquid circa hanc...... e..... iacet et de casa Theophilato de Torcello hedifficetur Baxilicha Beati Marci Evangeliste.* La Sicilia adunque avrebbe somministrata la parte più nobile del materiale, colonne e forse tavole marmoree, e le isole vicine il semplice materiale da costruzione, chè così parmi si debba intendere dal modo in cui Giustiniano scrisse.

Ma questa basilica quale stile assunse nelle varie sue parti decorative? Furono italiani i suoi costruttori, come quelli del sant'Ilario, ovvero greci come quei di san Zaccaria? In simili ricerche noi abbiamo spesso trovato eccellente il metodo di interrogare i capitelli delle colonne, come le parti più spiccatamente caratteristiche di uno stile; ma in san Marco ci conviene rinunciare a questo partito, perchè niuna delle sue grandi colonne, nè per avventura di quella di media grandezza, sopporta capitelli che palesino lo stile del secolo IX nè greco, nè italiano. La causa di tale assenza può ricercarsi nei guasti dell'incendio del 976, ma può altresì risiedere nell'essere stati impiegati nella prima costruzione capitelli tolti a più antichi edificî, com'era costume di quel tempo. Forse le colonne che Giustiniano portò dalla Sicilia erano provvedute dei loro relativi capitelli, e fors'anco molti ne saranno stati raccolti fra le recenti rovine di Eraclea e di Jesolo, già ricche di marmi loro forniti dalle abbandonate e distrutte Altino, Concordia e Oderzo.

Di capitelli bizantini del VI o V secolo, e perfino romani del III e II sono fornite alcune grandi colonne dell'interno della chiesa, e perciò possono aver appartenuto alla costruzione dei Partecipazî.

Per quanto il Selvatico neghi in san Marco la presenza di capitelli romani antichi, ciò nulla ostante non cessa di essere romano della più bella età, non altrimenti che quei della basilica costantiniana di san Lorenzo f. le m. di Roma, l'elegantissimo capitello corintio in cima ad una colonna della crociera settentrionale sopra la pila dell'acqua benedetta (vedi tav. 254, n.° 5), e romani ad acanto silvestre alla greca i capitelli corintî delle due prime colonne binate inferiori del presbiterio, a destra di chi vi sale (vedi tav. 354 Z. 31 e 355 Z. 32); se ne vede di identici fra le rovine dello stadio del Palazzo dei Cesari in Roma, a Capua, a Brindisi, a Perugia, a Brescia, nel Duomo di Murano, e in molti altri luoghi; vi sono caratteristiche le floscie volutine a bassorilievo al sommo dalla campana. Per contrario gli altri due capitelli delle colonne del presbiterio corrispondenti a quest' ultime hanno capitelli compositi di gusto bizantino con foglie d'acanto spinoso, d'intaglio a trapano, come molti del V e del VI secolo in Grecia e in Italia (vedi tav. 354 Z. 30).

Ma la fiducia di far luce nella quistione non riposa solo nei capitelli delle colonne, bensì in una lunga serie di sculture d'altro genere.

Il Selvatico, che pur consacrò qualche pagina alle sue indagini e congetture intorno al san Marco dei Partecipazî, non accennò nemmeno ad una scultura dello stile del secolo IX, lasciando quasi credere che la basilica ne vada affatto sprovvista; eppure in san Marco ci sono non meno di ottanta sculture, fra architettoniche e decorative, appartenenti a quel secolo. Di queste, pochissime presentano lo stile italo-bizantino, perchè in quasi tutte è palese il gusto greco. Che vi si intravveda l'indole bizantina tutti l'hanno asserito; ma nessuno, ch'io mi sappia, le dichiarò lavorate da greci scalpelli, nè assegnò ad esse il secolo IX. Sono quindi tenuto a corroborare la mia asserzione con opportune e valide prove.

La parte più ragguardevole di tali sculture è rappresentata da una serie di plutei, dei quali oggidì parte fa l'ufficio di parapetti sulle gallerie interne della basilica, e parte quello di decorazione dei muri dentro e fuori. Pochi sono gli scrittori i quali abbiano emesso giudizî intorno all'età di questi plutei. Il Selvatico li prese in fascio e li battezzò lavori del secolo VI raccolti dai Veneziani fra le rovine di Altino, Concordia, Grado ed Aquileja. Meno avventato, il Rohault de Fleury (1) seppe sceverare quelli che con ogni verosimiglianza appartengono al secolo VI, da quelli che ne sono esclusi, ma poi errò attribuendo quest'ultimi al secolo VII; e solo s'accostò timidamente alla verità quando giudicò non anteriori all'età carolingia i pochi all'esterno del tesoro.

Nei più antichi fra questi lavori di san Marco, che io assegno al secolo IX, vedesi chiara la continuazione di quell'arte, da me pur dimostrata bizantina, che nella prima metà del secolo precedente lasciò tante prove di sè in Italia. Vi è la stessa indole decorativa, lo stesso tocco di scalpello e, per buona parte, gli stessi motivi ornamentali, solo modificati per il naturale continuato progresso e sviluppo di un'arte che, appunto perchè viva, non potea restare stazionaria, ma dovea necessariamente trasformarsi. Questi vivi punti di contatto fra i lavori d'ambedue le classi, che sono evidenti a chiunque si faccia a ricercarli, e il lettore se ne può di leggeri convincere confrontando le incisioni del capitolo II del mio volume sull'Architettura dal secolo VI al Mille, con le tavole della presente pubblicazione n.[i] 215, 227, 285, 307, Portafoglio V, sono, mi pare, sufficienti a dimostrare la schietta consanguineità che lega tutti questi lavori, ma non bastano certo a provare che uscirono tutti da mani greche. A questo fine adunque mi giova ricordare a' miei lettori quali spiccate dissomiglianze separino le sculture, che vedemmo operarsi per tutta Italia nel IX e nel X secolo, da queste che ora ci si affacciano nella basilica Veneziana. Se fossero tutte indistintamente lavoro italiano, perchè a Venezia sola e a pochi paesi vicini sarebbesi ristretta questa nuova scuola, che pur valeva qualche cosa più dell'altra? Ma ecco la prova migliore di tutte che queste sculture di san Marco sono di mano greca. Da quel poco che le illustrazioni e le fotografie di monumenti bizantini della Grecia ci possono offrire, noi possiamo assicurarci che vi si conservano sculture al tutto simili a quelle in questione. Veggasi per esempio un parapetto di Costan-

(1) *La Messe.*

tinopoli disegnato dal Salzemberg (1); parecchi altri nell' opera del Pulgher (2), appartenenti alla chiesa della Theotocos della stessa città; varie sculture rinvenute a piè dell'Acropoli di Atene e pubblicata dal Castellazzi (3); finalmente i molti bassirilievi della facciata della Cattedrale e del Museo d' Atene stessa, e poi si paragonino con quelli alle tavole su citate, e si vedrà essere così palmare l' uguaglianza di stile degli uni e degli altri, da tornare affatto superfluo il rintracciare riprove.

Fig. 10. — Pluteo esistente a Costantinopoli - sec. IX.

Fig. 11. — Plutei della chiesa della Theotocos a Costantinopoli — sec. IX.

A persuadere poi che questi lavori non possono esser frutto che del secolo IX, valga la considerazione che sui monumenti bizantini della Grecia, della Siria e dell' Italia, autenticamente appartenenti ai secoli anteriori al IX, vedesi tutt'altra maniera di ornamentazione; che altro stile, ben diverso da tutti questi vedremo distinguere i monumenti greci del X secolo e dei seguenti, e che se pur quei lavori veggonsi talvolta in costruzioni dei secoli che seguirono il IX, tuttavia vi sono adoperati come roba vecchia, spesso mutilati o nascosti e talvolta usati per semplice materiale da costruzione, come nell'esterno della Cattedrale di Atene e nel nostro san Marco.

Mi si dirà forse che tutte queste ragioni per quanto buone a provare il grecismo e l'età di quelle sculture, non valgono però a distruggere la possibilità che elleno sieno state raccolte dai Veneziani fra le rovine di edificî greci e qui trasportate sulle loro navi. Ebbene, io pure credo che parecchie di quelle sculture abbiano pellegrinato per sì fatta guisa dalla Grecia a Venezia, e non mancherò di additarle ad una ad una; ma d'altra parte non mi pare ragionevole il ritenere che fra i non pochi lavori che nel IX secolo gli artefici greci vennero ad eseguire in Venezia — e di ciò è garante la storia — non ne sia sopravvissuto un solo; mentre in Venezia stessa e in moltissimi luoghi d'Italia ci restano tuttavia molti di quelli operati contemporaneamente dagli artefici nazionali. Perocchè non è sola san Marco che conservi sculture bizantine del IX secolo, bensì se ne

Fig. 12. — Pluteo della chiesa della Theotocos a Costantinopoli — sec. IX.

Fig. 13. — Pluteo della chiesa della Theotocos a Costantinopoli — sec. IX.

Fig. 14. — Frammenti trovati in Atene. — sec. IX.

(1) *Alt-christliche Baudenkmale von Constantinopel.*
(2) *Le chiese di Costantinopoli.*
(3) *Ricordi dell'Oriente.*

B
o
p
q
r
s
t
u
v
z
y
x
w
aa
bb
cc
dd

può vedere anche per Venezia stessa e nelle isole vicine, e non sono tutte semplici lastre di marmo facili ad essere trasportate, nè di puro scopo decorativo, ma spesso lunghe cornici scolpite a bella posta pei nostri palagi, bocche di pozzo destinate a private abitazioni, sarcofagi lavorati per deporvi i nostri morti. Di più ci restano lavori di artisti nazionali appartenenti a questo periodo, nei quali è palese l'imitazione dei lavori dei greci che allora operavano in Venezia. In queste sculture greche estranee a san Marco domina una data maniera, che trova perfetto riscontro in quel gruppo di sculture della basilica che io credo sieno state eseguite appunto per essa al tempo dei Partecipazî; e questo gruppo non è formato soltanto da plutei di cancelli, bensì anche da pilastrini, da capitelletti intagliati, da mensoline, da tratti di balaustrate, da cimase di porte, da molti metri di cornici, da frammenti d'archivolti, da fasce e da formelle ornamentali, dal fiore di un ciborio, insomma da un completo gruppo di avanzi d'un solo edificio, veri resti decorativi della primitiva san Marco. Senza dubbio Giustiniano Partecipazio non rimandò più a Costantinopoli quegli artefici, che l'imperatore Leone gli avea inviati per l'erezione di san Zaccaria; nè questi avranno desiderato il ritorno in patria, trovandosi bene apprezzati e carichi di lavoro in una città ove allora non si pensava che a fabbricare; laonde Giovanni Partecipazio se ne valse occupandoli nella fabbrica e decorazione della nuova basilica. Nè diversamente poteva accadere, poichè una costruzione, di tanto rilievo per la nascente città e per la forte repubblica, doveasi affidare ai migliori artisti che il tempo ed il paese potessero offrire; e questi erano senza dubbio i greci.

Ed ora veniamo ad enumerare e descrivere tutte quelle sculture che mostrano di aver fatto parte della primitiva basilica, ed incominciamo dalle cimase delle porte.

Il concetto organico delle porte di chiesa di carattere bizantino, quale prevalse nel VI secolo, continuò a dominare eziandio nelle costruzioni dei secoli seguenti, e fu quello di un vano rettangolare, il cui architrave era alleggerito da un'arco di scarico semirotondo e cieco. Questo semplicissimo concetto lo vediamo tuttavia nelle chiese di Costantinopoli e di Atene, non meno che nelle cattedrali di Parenzo e di Grado, del VI secolo, e così pure nel san Vincenzo di Milano, nella chiesa d'Alliate e nel Battisterio di Biella, opere del IX e del X. Nelle prime peraltro c'è ancora un lontano ricordo delle castigate porte romane e greche antiche nell'architrave e negli stipiti modanati, e nella cornicetta, o meglio cimasa, che, soppresso il fregio, fu immediatamente poggiata sull'architrave stesso. Su certe porte bizantine questa cimasa apparisce formata da più membrature sovrapposte; ma su molte altre dal V al IX secolo, specie nella Siria, consiste più spesso in una rigida sporgenza a superficie inclinata, terminata da un listello, sulla quale va scolpita qualche croce o degli ornamenti. Del genere di queste porte furono eziandio quelle del san Marco dei Partecipazî.

Nella basilica presente sonvi quattro di quelle cimase, coperte di sculture nello stile bizantino del secolo IX. Che abbiano in origine coronato altrettante porte lo dice inanzitutto la loro forma, misura ed ornamentazione, e poi l'essere state dai ricostruttori della chiesa, benchè rimosse dal loro primitivo luogo, ridonate all'identico ufficio di prima, cioè messe a finimento di quattro diverse porte.

La maggiore di esse, che misura metri 2.70 di lunghezza, vedesi oggidì nella cappella Zeno sovrapposta alla porta, relativamente piccola che introduce nel Battisterio (vedi tavole 214, 215). La sua ornamentazione, limitata di sotto da un cordone intagliato, di sopra da un listello, va divisa in tre gruppi distinti. Quello centrale consta di cinque giri annodati di fettuccie, di sotto spezzate ed arricciate, racchiudenti ognuno una specie di palma a ventaglio, meno il centrale ove risalta una croce greca complicata e strana. Da questo motivo di decorazione, che vedesi su per giù riprodotto nella chiesa di Pantepopte a Costantinopoli, traspare un certo gusto e un certo stile ellenico, specialmente proprio di quelle decorazioni in terracotta che i Greci antichi ed i Romani usarono spesso a finimento dei tetti. Si notino bene nelle convessità cuneate delle palme i bucherelli a trapano, perchè caratteristici di questi lavori che andiamo esaminando. I gruppi laterali vanno pur divisi in cinque campate per ciascheduno, ma formate da arcatine minuscole impostate sopra colonnine binate che poggiano sopra uno zoccoletto graduato. Ognuna di esse racchiude un arboscello di forme così bizzarre, che nella metà inferiore potrebbe anche passare per un vaso. Anche questa bambinesca decorazione ci verrà ricordata fra poco da altri lavori sincroni nell'interno della basilica, e la vedremo poi rozzissimamente imitata dagli scultori del paese sopra un sarcofago del Museo di Murano.

Se la cimasa ora descritta, per la sua mole e ricchezza, mostra che dovette servire alla porta maggiore della primitiva basilica, le due in vece, che si vedono sugl'ingressi della cripta, palesano chiaramente d'aver già coronate le porte laterali della chiesa stessa (vedi tav. 325 e 363, n.° 43). Sono di disegno presso che uguale, e benchè di scalpello assai ruvido, accusano tuttavia identità di stile e di concetto con l'altra maggiore suddescritta. Sono ornate da una lunga serie di arcatine qui pure sorrette da colonnine binate sopra zoccoli a gradini, e racchiudenti foglie d'alloro o rozze palme. Una o più convessità emisferiche, con suvvi scolpita la croce, interrompono le arcatine.

La quarta cimasa, che potè forse in origine coronare qualche porta di fianco o interna della basilica, vedesi oggidì mutilata sulla porticina che dà sulla terrazza esterna della basilica prospiciente verso mezzogiorno (vedi tav. 182, n.° 243 e pag. 123, lett. *u*). Ha comune con quelle precedenti il profilo, lo stile e l'indole dell'ornamentazione, che consiste in arcatine aggruppate. Sono sorrette da corte colonnine ottagone con basi semplicissime e capitellini emisferici che ricordano quelli della cripta. Ogni arcatina racchiude un arboscello diligentemente scolpito, che pare ricordi il palmizio, meno tre di esse che, alquanto più ampie, interrompono ad uguali distanze le altre, accogliendo nel centro una croce convessa, e lateralmente un emisfero intagliato a fettuccie ingegnosamente intrecciate.

Le sculture di queste cimase, e segnatamente della maggiore, ci sono guida preziosissima per determinare quali sieno i plutei delle gallerie interne della chiesa che furono scolpiti dai medesimi artefici per comporne bellamente il recinto del coro della primitiva basilica.

Prima di tutti, per analogia di motivi, ci si presentano quattro piccoli plutei, che oggidì servono da

parapetti insieme con altri di diversa età alle arcate della crociera di settentrione corrispondenti alle navate minori (vedi tav. 271 e 287). Ogni singolo pluteo si adorna di quattro piccoli riquadri inscritti da un maggiore, formati da fettuccie insieme annodate, e racchiudenti tutti delle croci, meno pochi che accolgono invece arboscelli minuscoli ed infantili sormontati da uccelletti. L'identità di concetto, di carattere e di scalpello, esistente fra questi arboscelli e quelli della cimasa maggiore suddescritta, è tanto palmare da escludere qualsivoglia dubbio sulla comune paternità di queste sculture. Veggansi qui pure, come sul ciborio di santa Maria a Grado, le fettuccie formate da due listelli, i quali racchiudono una larga fascia centrale che è fatta risaltare convessamente.

Al medesimo gruppo appartiene un pluteo della crociera di mezzogiorno, lungo il ballatojo che corre sopra la cappella del SS. Sacramento (vedi tav. 308). Colpisce a prima vista la sua parte centrale, che è una grande convessità emisferica traforata, elegantemente formata da fettuccie curvilinee intrecciate: concetto che vedemmo più sopra espresso sulla quarta cimasa di porta. Minori circoli di varie misure si annodano al centrale e insieme colla incorniciatura esterna, e racchiudono rosette a raggio o a girandola, del genere di quelle che vedemmo sui monumenti bizantini d'Italia del secolo precedente. Sono notevoli le piccole convessità delle rose bizzarramente forate da bucherelli a trapano, come le palme della cimasa maggiore.

Fig. 15. — Lacunare del loculo di san Marco nella Cripta — anno 829.

Altri due plutei della medesima specie veggonsi nella crociera di settentrione sul ballatojo che corre sopra la cappella della Vergine (vedi tav. 285). Nel primo varî circoli annodati insieme legano la convessità centrale (1) alla incorniciatura; e mentre altre intrecciature ricoprono con infantile prodigalità i campi inferiori, due animali di strane foggie ne occupano i superiori, e sono volatili a grandi zampe, con le code terminanti in volute e fogliami, e con teste umane. Uno di essi è perfino provveduto di braccia, e ambedue addentano piccoli viticci.

Nel secondo pluteo in vece la convessità centrale è legata per mezzo di circoletti ad un rombo inscritto nel solito rettangolo. Cerchi e semicerchi sono qui pure riempiti da rose raggiate, ricche di bucherelli, o da stelle curvilinee su base esagonale, come molte del secolo VIII. Rozzi uccelletti o stecchiti arboscelli coprono i varî campi.

Questi tre plutei dovettero dividere il coro dal santuario, e furono così traforati forse al fine che i fedeli, al piede loro inginocchiati, non rimanessero privi della vista dell'altare. Traforati e in simile posizione sono i plutei bizantini del VI secolo in san Clemente a Roma, e avranno avuto probabilmente analoga collocazione quelli pur traforati, che veggonsi in varie chiese di Ravenna, di Pola e del mezzodì della Francia.

Identico stile dei precedenti presentano parecchi altri marmi scolpiti, interi o frammentati, sparsi in varî luoghi della chiesa. Notevolissimo è quello che vedesi nella cripta servire di lacunare al loculo che racchiudeva il corpo di san Marco. Il concetto della sua decorazione, assai comune nei lavori greci di questo secolo IX, è quello da noi veduto or ora, di un cerchio centrale inscritto da un rombo racchiuso da un rettangolo, e il tutto allacciato mercè circoletti di varia misura; si discosta dalle solite rose quella del centro a piani ondulati, maniera spesso usata dai bizantini nel IX e nel X secolo.

Di due altre lastre di marmo ornate nel medesimo stile restano alcune reliquie nel deposito di frammenti antichi, che può vedersi in un cortile dietro la basilica. Di una (v. pag. 123, lett. *x* e *w*) avanzano due rosette raggiate con i soliti bucherelli, con intrecciature di vimini e con porzione di un'incassatura quadrata che dovette certo accogliere una lastra di marmo colorato o dei musaici. Dell'altra (v. pag. 123, lett. *y*) oggidì non resta che un misero frammento; ma si conserverebbe quasi intatta se, venuta alla luce nell'occasione dei funesti restauri delle facciate laterali della basilica, non fosse stata rotta e poi per la maggior parte rubata insieme con tante altre preziose sculture o musaici

Fig. 16. — Scultura già esistente nei depositi di san Marco — a. 829.

della chiesa, che passarono ai musei d'oltremonte. Per buona sorte, innanzi che andasse perduta fu riprodotta in un gesso, che tuttodì conservasi nella scuola d'Ornato dell'Istituto di Belle Arti, ed è quello che offro quì ricopiato. Vi è tanto evidente lo stesso scalpello, che scolpiva gli altri plutei e le cimase suddescritte, da parermi superfluo l'aggiungere al disegno una sola parola.

Di rilievo timidissimo, ma ciò null'ostante evidenti lavori di questi medesimi artisti, sono due altri plutei, dei quali uno vedesi sulle gallerie, sotto il finestrone della facciata dietro i famosi cavalli di rame, l'altro incastrato nella parete settentrionale del Battisterio. Il primo (vedi pag. 122, lett. *i*), di disegno e lavoro assai

(1) Già rotta e perduta, fu di recente rifatta sulle traccie esistenti e con la guida dell'altra.

negletto, e quasi non finito, presenta croci greche pomellate, in mezzo a fiorite intrecciature di vimini; l'altro (vedi tav. 227, K 12), di condotta diligente, offre fra le svariate intrecciature di fettuccie il concetto del rombo, spesso dominante nei lavori di questo stile, e in ogni particolare tutti i motivi da noi finora veduti. Notiamo specialmente il cerchio centrale che riproduce in piano le graziose intrecciature componenti la convessità emisferica del pluteo veduto alla tav. 307.

Simile particolarità dovea presentare, due volte riprodotta, altro pluteo, (vedi pag. 123, lett. *q* e *bb*) di cui restano nel cortile suaccennato avanzi informi sì, ma pur sufficienti per dare una compiuta idea della decorazione d'ambedue le sue faccie. Nell'una due grandi cerchi racchiudenti il motivo suddetto si allacciavano, mercè minori circoli, fra di loro ed alla incorniciatura rettangolare; nell'altra due leoni di piatto rilievo e di forme non affatto barbare si appoggiavano con le zampe superiori ad un vaso, dal quale usciva un bastone coronato forse da una pigna.

Anche il parapetto della mensa dell'altarino del Crocifisso (vedi pag. 122, lett. *e*) è da riguardarsi come un antico pluteo della chiesa dei Partecipazî. Va adorno di sei grandi cerchi insieme annodati da minori circoletti e racchiudenti, o rosette a girandola contornate da un giro di semicerchi intrecciati, oppure stelle formate da due quadrati sovrapposti e intrecciati.

Quest'ultimo motivo, alquanto più sviluppato e complesso, forma la base della decorazione di altri due plutei quadrati, situati l'uno sul ballatojo della crociera di settentrione dirimpetto all'altare di san Paolo, e non si può vedere che salendo lassù; l'altro di fianco alla scaletta che sale all'ambone (vedi tav. 358 a sinistra). Le foglie binate che occupano gli angoli del quadrato occorrono spessissimo non solo su marmi scolpiti di questa età, bensì anche sopra avorî, sopra musaici e perfino sopra tessuti bizantini.

Il rovescio del primo di tali plutei, cioè la parte che si preferì mettere in evidenza (vedi tav. 272 a sinistra), presenta a basso rilievo fra tralci, le cui foglie ricordano le palme della quarta cimasa, due cigni affrontati con i lunghi colli intrecciati e nell'atto di bezzicarsi l'un l'altro; bizzarra composizione, che fu più volte imitata dopo il mille dagli scultori veneziani nel modellare le formelle rotonde, che posero ad ornamento dei nostri palagi.

Fig. 18. — Rovescio di un pluteo esistente sul ballatojo sopra l'altare di san Giacomo — a. 829.

Il rovescio dell'altro pluteo, e si può in buona parte vedere salendo la scaletta a cui sta addossato (vedi fig. 17), si adorna di un quadrato messo per angolo che racchiude un cerchio, di un rosone a girandola e di quattro semirose raggiate, quali piatte, quali convesse.

A questo pluteo, e a quello che sta nel loculo della cripta, ne risponde per indole e scalpello un terzo, ricco d'intrecciature di fettuccie, di rose e di semirose, che vedesi incastonato nella muraglia esterna del Tesoro presso la porta del Palazzo Ducale (vedi tav. 136, n.° 197). Si fa guardare per la rara diligenza e maestria del disegno, pel rilievo delle fettuccie, e per le due bizzarre palme dei fianchi, con foglie convenzionalissime, che ci apparvero già su lavori greci fin dal secolo VIII.

Fra i parapetti delle gallerie interne della basilica, che mostrano di appartenere al gruppo in discorso, ve ne ha pure uno, piuttosto disadorno, che sta nella crociera di mezzogiorno (vedi tav. 306, a destra). Nei tre circoli di fettuccie intrecciate e nelle rosette esagonali accusa il secolo IX, mentre nel monogramma centrale e nelle due croci laterali risente ancora il fare del secolo VI. Per altro la forma di queste e le loro rozze basi a gradini ci riaffermano il tempo dei Partecipazî.

Fig. 17. — Rovescio del pluteo esistente lungo la scaletta dell'ambone — a. 829.

Da tutti quelli finora descritti si discostano per indole di ornato altri tre plutei delle gallerie, i quali sono, in parte o in tutto, ricoperti di quelle complicatissime intrecciature di giunchi, che furono specialmente accarezzate dagli artefici italiani del secolo IX. Ma non si devono per ciò attribuire ai nostri; innanzi tutto perchè plutei di questa maniera e d'artefici greci ci apparvero anche a Grado; poi perchè da queste intrecciature, condotte con finezza e diligenza, traspare tutta la delicatezza e la grazia ingenita dell'arte greca, assai lontana dalle ruvide maniere dell'italo-bizantina, allora coltivata dagli artefici comacini: ruvidezza che, volere o no, passò in eredità all'arte lombarda, mentre la grazia bizantina s'innestò nell'arte veneziana. Questi tre plutei, in origine adorni da una sola faccia, ricevettero nel secolo seguente nuove decorazioni anche dall'altra; così che quando nel secolo XI furono collocati sulle gallerie, si preferì mettere in vista la faccia loro più recentemente scolpita, e l'originaria rimase rivolta

verso l'interno dei matronei, e perciò visibile soltanto a chi vi sale. Il più semplice di essi è l'ultimo pluteo, a sinistra, del ballatojo che corre sopra la cappella della Vergine, superiormente adorno di un'alta fascia a spesse intrecciature di giunchi fra due file di piccoli rombi, i quali riquadrano pure il liscio ed ampio campo sottostante, ai cui lati è traccia di girate, oggi affatto sparite. Gli altri due, tritamente ricchi, sono quelli che appajati chiudono l'arcata delle gallerie che sta sopra l'altarino di san Giacomo. Quantunque nell'insieme si rassomiglino, i motivi delle loro intrecciature e fregietti variano l'un dall'altro. Ne do un saggio nella figura 18.

Del novero di questi plutei a intrecciature di vimini, benchè diverso nell'indole del disegno, è altresì quello di cui restano due considerevoli frammenti dell'atrio della Basilica, collocati a mo' d'architrave fra i capitelli delle colonne prospettanti il sepolcro della dogaressa Felice Michiel (vedi tav. 198, C. 4). Fra varie intrecciature, cordoni e gigli, risaltano tre grandi cerchi concentrici spesso annodati insieme, come in un pluteo ravennate del VI secolo, e racchiudente una rosa.

Un altro pluteo delle gallerie, e precisamente il primo a sinistra del ballatojo che corre sopra l'edicola del Crocifisso, presenta nel suo rovescio un cerchio racchiudente una semplice croce greca tra foglie d'alloro, allacciato, mercè circoletti, alla riquadratura estrema, e mostra per ciò di risalire al secolo IX come i suddescritti. Uno similissimo si rinvenne parecchi anni addietro fra le macerie della cripta; ma poi sparì.

In fine, poco dissimile da questi, e senza dubbio riferentesi al tempo dei Partecipazî, è quello che giace sotto la mensa dell'altare della cripta, e presenta nel centro una croce pomellata fra quattro palle, e due rosette nei circoli laterali.

Ecco che con la guida delle preziose cimase e sulla base di evidenti riscontri noi abbiamo potuto mettere insieme non meno di venti plutei, molti dei quali avranno circondato l'alto coro della primitiva basilica, altri l'altare massimo, o la tomba venerata dell'Evangelista entro la cripta. Dove però la nostra fantasia ricostruttrice si arresta gli è davanti all'incertezza del modo in cui quei plutei dovettero essere collegati; se cioè mediante pilastrini poco più rilevati di essi, ovvero mercè pilastrini convertentisi in colonnette, oppure per mezzo di maggiori colonne scendenti fino a terra. Non conosco in Italia cancelli di chiese con sostegni di quest'ultima maniera anteriori a quelli del Duomo di Torcello, che sono del 1008; mentre tutti quelli di cui è traccia fra gli avanzi bizantini o italo-bizantini dell'VIII e del IX secolo, come a Monselice, a Grado e a Pola, presentano i pilastrini che, oltrepassata di poco l'altezza dei plutei, si convertono in colonnetta, generalmente cilindrica, ma che potè essere talvolta anche ottagona.

Su questa considerazione io fondo la congettura che quelli pure del nostro san Marco fossero così foggiati, e parmi poterne additare uno (v. tav. 363, n.° 33) fra i capitelli delle colonne dell'atrio prospettanti la tomba della dogaressa, coperto d'intrecciature di vimini, che nell'alto si convertono in una croce, in gigli e palmette. Ardisco inoltre sospettare che i quattro piccoli capitelli che decorano il suddetto sepolcro della dogaressa (vedi tav. 119 a sinistra), sieno di quelli che coronarono le colonnette dell'antico cancello. Egli è certo che la misura loro non corrisponde ai sostegni presenti, e che nell'insieme delle forme, come nell'indole dell'ornato, annunziano il secolo IX. Un capitello contemporaneo, di concetto analogo, si rinvenne già presso le rovine dell'abazia di sant'Ilario; ed è notevole come in questo, e specialmente negli altri, si sia cercato di ricopiare certi bellissimi capitelli bizantini del VI secolo, di cui le facciate di san Marco offrono numerosi esempî (vedi tav. 76, n.° 124). Ciò potrà indurre al sospetto che questi ultimi fossero già in Venezia al tempo dei Partecipazî, se poterono servire di modello agli scultori di quel tempo; ma non cesserà di essere che un puro sospetto, se si pensi che la Grecia stessa, donde venivano quegli scultori, e perfino l'Egitto, erano e sono tuttavia provveduti di eguali capitelli. Ma checchè si pensi, è un fatto che questi del VI secolo piacquero in Venezia tanto, che furono imitati più volte dai nostri artefici nell'ornare san Marco, e se ne ha esempî dal secolo XI al XV.

I quattro capitelli suaccennati ce ne richiamano alla memoria uno di mediocri misure, ma di uguale profilo, esistente nel Museo di Torcello. Basta solo gettarvi su una rapida occhiata per riconoscere nelle sue decorazioni lo stile bizantino di quegli stessi artefici che ornarono il san Marco dei Partecipazî. Ma questo ci richiama alla sua volta i capitelli delle due colonnette centrali del cancello della chiesa di san Luca presso Atene (1); la quale analogia ci basterebbe per determinare l'età di questi ultimi, anche se l'architrave e la cornice da essi sorretti non affermassero validamente con i loro bassirilievi la pienezza del secolo IX. L'architrave si potrebbe con più proprietà definire un fregio, perchè in sostanza non è che un'alta fascia un po' inclinata verso il riguardante, tutta ricoperta di ornamenti. Il centro è occupato da una convessità con suvvi una croce; lateralmente sono due fregi, formati da grandi e piccoli cerchi di vimini intrecciati insieme e racchiudenti rosoni di due maniere e foglie binate; quindi sull'asse degl'intercolunnî di fianco sporgono due altre convessità quasi emisferiche, con croci fiorite e traforate; poi seguono due arcatine racchiudenti rose e palme, rette da colonnine binate ofitiche, mentre due grifi in atteggiamento di arrestare la loro corsa chiudono la composizione. La cornicetta superiore va tutta finamente ornata di circoletti a intrecciature e fogliette, ed è in cinque punti interrotta da mensoline sporgenti e recanti scolpita la croce; mensoline oggidì inerti, che avranno forse sorretto candelabri per le grandi solennità (2).

Questo preziosissimo cancello di Atene, forse l'unico intatto che ci resti del secolo IX, ci porge modo di comprendere e d'immaginare di qual maniera fossero quelli del nostro san Marco; anzi ci fanno luce per capire l'originaria destinazione di certi altri avanzi della stessa basilica, il cui vero ufficio fu finora ignoto. Tali sono quelle otto mensoline di marmo, quali bianco, quali nero, che stanno oggidì incastrate sotto le volte dell'atrio, e portano scolpite una croce greca a doppia traversa, rizzata sur una base a gradini (vedi pag. 122, lett. *h*). Mentre questa particolarità le accosta alle sculture delle cimase di porte e di qualche pluteo dell'antica basilica annunziando il secolo IX, la loro forma, misura e rappresentazione, ci fanno quasi

(1) È degna di nota la curiosa coincidenza che questi capitelli ne abbiano per compagni due del VI secolo affatto simili a quelli su accennati.

(2) Devo la conoscenza di questo preziosissimo cancello alla gentilezza del chiarissimo Sig. Prof. Bode di Berlino, che me ne regalò una fotografia.

certi che esse, a somiglianza di quelle del san Luca di Atene, avranno avuto posto intorno alla cornice dei cancelli della chiesa dei Partecipazî.

Fra le molte altre sculture di san Marco, che per lo stile loro si mostrano residui della primitiva basilica, primeggia una grande lastra di marmo esistente nel Battisterio, alta m. 2.68, e larga 0.83, ornata da ambedue le faccie come le valve di una porta, e della quale non so immaginare l' originaria collocazione, quantunque mostri d'aver formato una specie di parete divisoria (vedi tav. 364, n.i 56 e 57). La sua faccia più semplice offre scolpita entro una magra riquadratura una smilza croce, che riposa su di una base formata dei soliti gradini e che figura piantata su di un disco rappresentante il mondo. Meglio che in qualunque altro marmo, è qui resa evidente la povera tecnica degli scultori di questa età, i quali, per ottenere un assai tenue e non ricco rilievo, non facevano che abbassarne tutt' intorno a mo' di smussatura gli orli del campo. Elegantemente ricca si mostra invece la faccia opposta divisa in due lunghe fasce verticali limitate sotto e sopra da due fregi orizzontali. Questi si adornano variamente di palmette e gigli ordinati in bei motivi di gusto ellenico; quelle di graziose ed originali intrecciature di fettuccie componenti dei quadrilobi annodati fra di loro e insieme alla incorniciatura mediante cerchietti. Mezze rose a raggi convessi riempiono i ritagli del fondo, mentre quadrifogli a croce con intaglio di palma occupano i quadrilobi.

Questo quadrifoglio trova corrispondenza su di un frammento esistente nel cortile dietro la basilica (vedi tav. 364, n.° 53), nel quale entro ad un riquadro quadrato è appunto scolpito, con una larghezza e una diligenza insolite, un rosone a quattro foglie evidentemente di questo tempo.

Foglie della medesima indole, ma di scorretta mano, appariscono pure sugli archettini di due porzioni monoliti di balaustrate che chiudono un' arcata dei matronei della basilica corrispondenti alla navata minore meridionale (vedi tav. 40, P. VIII). Sono in tutto sedici archetti semicircolari di piede un po' rialzato, sorretti da colonnine con base semplicissima, e senza capitelli. Questa cert' aria di rudimentale, le fogliette suaccennate, e la timidità delle poche membrature che vi fanno cornice, mentre ci affermano lo stile bizantino dei costruttori del primo san Marco, fanno di questi ragguardevoli avanzi il più antico esempio che io conosca di balaustrate a colonnette.

Ho accennato più sopra fra i resti della chiesa dei Partecipazî a molti metri di cornici. Avrei dovuto dire moltissimi, montando a quasi settanta; ed eccomi a mostrarli. Sotto le balaustrate, che girano intorno le vôlte delle due cappelle di san Pietro e di san Clemente, laterali alla maggiore, ricorre una cornice adorna di grandi foglie, la cui barbara rozzezza contrasta vivamente col tempo nel quale essa cornice fu ivi collocata, cioè la seconda metà del secolo XI. Infatti la maggior parte delle cornici riferentisi senza dubbio a questa età offrono foglie di forme ben più corrette, anzi addirittura eleganti e, nel loro genere, perfette. Questo contrasto di forme fa sorgere il ragionevole sospetto, che le cornici delle suaccennate cappelle vantino un'età superiore a quella dell'odierna chiesa, ed il sospetto diventa certezza osservando, che dove il ballatojo sovrastante a quelle cappelle piega a quarto di cerchio sopra pennacchi, ivi la cornice in luogo di girare curvilinea, come quella dell'abside maggiore, si rompe in piccoli pezzi rettilinei, e segue la curva alla carlona mercè angoli ottusi. La qual cosa ci assicura trattarsi qui di frammenti di un più vecchio edificio. A quale età dunque si riferiscono, e a quale edificio appartennero in origine? È fuor di dubbio che lo stile di quella cornice sia anteriore al mille; e quando conosceremo in san Marco stessa l'arte bizantina del X secolo, lo troveremo da questa pure tanto lontano, da essere costretti a farlo indietreggiare fino al IX. A questo secolo infatti si addicono molto bene quelle rozze foglie così grossolanamente intagliate, quei grotteschi rovesci scanalati e di sotto triforcati, e quei curiosi calici intermedî foggiati a balaustro. Questa cornice inoltre non è la sola di così fatta maniera che si veda in Venezia. Ne presentano dei buoni tratti parecchi edifici della città, e precisamente la facciata di una casa prospiciente il rio delle Beccarie presso calle Sansoni; quella a san Cassiano ove morì il compianto Favretto; il palazzo Da Mosto al traghetto de' Ss. Apostoli; il palazzo Bembo; i resti delle case Dandolo sulla riva del Carbon; una casa attigua alla R. Prefettura sul canal grande, e la porta di fianco della chiesa dei Carmini. E si noti che anche in questi palazzi, come nella chiesa di san Marco, spicca lo stesso vivo contrasto fra le cornici di cui è parola, e quelle certamente del X o dell' XI secolo. Tutto ciò ci conduce a vedere in questa copiosa serie di cornici i più vetusti avanzi di ornamenti d' abitazioni che sieno in Venezia, avanzi testificanti una scuola artistica che dovette dominare su queste isole nel IX secolo. Ciò allontana altresì dal dubbio che le cornici di san Marco possano essere state portate da altri paesi, e persuade anzi a doverle contare fra i resti della chiesa dei Partecipazî.

Non sono soltanto le cappelle di san Pietro e di san Clemente che ne vadano fornite, bensì anche quella del SS. Sacramento per tutto il tratto di muraglia sovrastante all' altare; quindi le due muraglie della crociera rispondenti verso occidente; da ultimo uno dei nicchioni lungo il braccio settentrionale dell'atrio, dove peraltro la cornicetta si fa un po' più bassa (v. pag. 123, lett. *o*). Io mi figuro che queste cornici nella primitiva basilica corressero lungo i muri della navata centrale al di sopra delle arcate.

Fra i bassirilievi del san Marco dei Partecipazî, che per la loro mole e forma mostrano di non aver fatto parte dei cancelli presbiteriali, sono tre formelle, una rettangolare, le altre circolari. La prima trovasi oggidì incastonata in un muro del Battisterio (vedi tav. 227, K. 13) ed offre una graziosissima composizione; presenta cioè entro ad una semplice riquadratura un' elegante arcata a ferro di cavallo, adorna di gentili fogliette e sorretta da due lunghe colonnine, con capitelli che vorrebbero essere a paniere. Sotto di questa arcata, su di uno zoccolo a gradini, s' innalza una svelta croce pomellata, fiancheggiata al basso da due rozze, ma ingenue colombe, più in su dai tralci intrecciati di una pianta immaginaria, nell'alto da due stelle. È questa una delle più squisite e simpatiche composizioni che gli artefici bizantini del secolo IX ci abbiano lasciato, e vale a rappresentare meglio d' ogni altra il loro fine sentimento artistico, specialmente quando la si metta a confronto con le pesanti e volgari rappresentazioni analoghe degli artefici italiani contemporanei,

Le due formelle rotonde ornano in vece la facciata settentrionale della Basilica (vedi tav. 9) e da esse pure traspare tutta la grazia e la maestria dei loro greci autori. Nell' una un' ingegnosa rete di vimini intrecciati raffigura una croce entro un cerchio; nell' altra un intrecciamento di vimini più immaginoso ed elegante si affratella a foglie di palma. Ambedue le formelle sono incorniciate da un bastoncino gentilmente intagliato.

Altre sculture di stile bizantino, appartenenti al gruppo presente, io non saprei additare che fra i capitelli delle colonne binate dell' atrio, e sono fasce a intrecciature di vimini (vedi tav. 363, n.° 46) e nel deposito esistente nella corticella dietro la basilica. Sono ivi notevoli cinque frammenti di una larga e rozza fascia, ove cerchi di fettucce si intrecciano con rombi fra convenzionali palmette (vedi tav. 363, n.i 45 e 47); un segmento d' archivolto, l' unico sussistente, adorno di dentellini, di fogliette di palma e di gigli (vedi pag. 122, lett. *c*) e sopra tutto un elegante finimento in forma di una base a plinto ottagono, dalla quale si alza allargandosi un fascio di rozze ma svelte foglie, e, su queste, due gradinetti circolari sorreggenti una sfera. Un tale finimento fa risovvenire quello del ciborio di san Prospero nel Museo di Perugia, e perciò io non dubito che esso coronasse il tetto ottaedro del ciborio nella chiesa dei Partecipazî.

Qui si chiude la ragguardevole serie di sculture che sembrano appartenere alla primitiva san Marco, e che servono a darci un' idea della magnificenza con cui la vollero costrutta i suoi fondatori. Forse molti altri marmi, che noi vediamo e tocchiamo tuttodì, avranno fatto di sè bella mostra in quell' antica basilica; ma ci manca, per ora almeno, il lume onde poterli riconoscere. Dove peraltro mi par di ravvisare nuovi resti di essa egli è in certi tratti del pavimento a musaico; ma di ciò in apposito capitolo.

L'ARCHITETTURA NELLE LAGUNE DALL'EREZIONE DI SAN MARCO ALLA SECONDA METÀ DEL SEC. X.

È facile immaginare l' ammirazione che dovette destare negli abitatori di Venezia e delle isole lo splendore, per quei tempi insolito, della Basilica di san Marco, e la rara abilità de' suoi edificatori e decoratori. Se il semplice fatto di venir da lungi guadagna spesso alla gente immigrata un' aureola di fama e di rispetto, molte fiate pregiudicata e falsa, figuriamoci con quale riverenza e favore saranno stati accolti e tenuti allora quegli artefici, i quali, forti già dell'essere stati inviati dal greco imperatore e del provenire da Bizanzio, la più splendida e ammirata capitale di quel tempo, potevano dimostrare altresì coi fatti quanto più valessero dei nostri. E i veneziani si affrettarono ad adoperarli quanto più poterono negli edifici religiosi e civili della loro nuova città, come fanno fede le numerose sculture da noi vedute, e parecchie altre che son per accennare.

Fra le sculture che dovettero appartenere a chiese, è notevole un pluteo oggidì incastrato sulla facciata di una casa in Calle lunga san Simeone piccolo. Si adorna di un rosone racchiuso da un cerchio, la cui fettuccia si annoda ad un rombo, esso pure legato alla riquadratura estrema e circondato da quattro rosette. Così nel concetto, come nello stile e nello scalpello, è più che evidente la fratellanza di questa scultura con quelle del san Marco dei Partecipazî; e altrettanto si dica di un pilastrino di cancello presbiteriale che vedesi adoperato come materiale da costruzione nel muro meridionale del chiostro di san Gregorio, e sul quale fine intrecciature mistilinee, incorniciate da minute treccie, accusano lo scalpello greco. Esso è forse l'unica reliquia del primitivo san Gregorio, che, giusta il Galliciolli, sembra sorto appunto nel secolo IX.

Nel Museo civico eziandio troviamo alcune sculture di mano greca di questo tempo. Tale è una pietra, che fu forse un pluteo, proveniente dall' isola di Poveglia. La sua destinazione religiosa apparisce dal grande monogramma del Salvatore, in forma di ruota, che traforato ne occupa la parte superiore, mentre un rosone cruciforme a bassorilievo, racchiuso da un quadrato fiorito attorniato da quattro palme, adorna la metà inferiore di ciascuna faccia del pluteo. Altra scultura è una lastra di pietra proveniente da sant' Ilario, con suvvi a bassorilievo una rozza e disadorna croce piantata sur un mezzo disco, e fiancheggiata di sopra da due Ω, di sotto da due A, gli uni e gli altri da essa pendenti. Tradiscono la mano greca le arricciature simili ad anse delle estremità della croce. Un altro pluteo mutilato del Museo Civico, d' ignota provenienza, accusa lo stile bizantino del secolo IX, contuttociò presenta nelle sue intrecciature e rosoni troppo rilievo e troppo rigida perfezione di condotta per poterlo ascrivere a quegli stessi artefici che ornarono san Marco. Esso appartiene forse alla fine del secolo IX, e fu probabilmente scolpito in Grecia da un artista che avea in qualche parte subìta l' influenza dell' arte maomettana. Del maomettano certo ritiene la fascia esterna adorna di piatti rilievi capricciosi, che a prima vista si direbbero lettere cufiche.

Agli artefici greci fondatori del san Marco va invece attribuito un certo vaso sfondato del Museo stesso, finamente adorno di bassirilievi rappresentanti vasi, donde escono pigne fiancheggiate da pavoni, grifi, arpie, alternati con larghe foglie di palma. Lo scalpello ne è timido, il disegno rozzo, ma non privo d'una certa grazia e correttezza.

Ho accennato nel capitolo precedente a parecchie abitazioni della città fornite di cornici a grandi foglie, che annunziano lo stile bizantino del secolo IX. Esse sono i pochi avanzi superstiti di palazzi di quel secolo, non però gli unici, perchè insieme con essi qualche altra scultura ci resta ancora.

Sulla riva del Carbon, sul Canal grande, sono tre edifici attigui che serbano avanzi del secolo IX: il palazzo Bembo e i due altri appresso. Di questi ultimi, quello che sta accanto al Palazzetto Dandolo presenta a coronamento del piano inferiore tre frammenti di cornice a foglie bizantine che sono, quantunque sorelle, un po' meno rozze delle altre. Sopra questa cornice, alle estremità della facciata, si alzavano due lunghi archetti a bassorilievo, un de' quali è tuttavia al suo posto, formati da membrature pesanti, e terminati in cima da una cornice a gola rovescia di carattere bizantino, della quale restano traccie all'estremità. Sono questi i meno scomposti avanzi d'abitazione di quella remota età, che i secoli e gli uomini ci abbiano risparmiato; sono, dopo il palazzo di Teodorico a Ravenna, la più antica porzione di casa medioevale che ci resti in Italia. Preziosissima dunque, sia perchè testimonio dello

splendore e della ricchezza di Venezia in tempi così poveri e barbari, sia perchè ci ammaestra come il tipo delle caratteristiche abitazioni veneziane fosse già bell' e formato nel secolo IX; poichè quella cornice e quelle arcate decorative mostrano nella loro collocazione tale riscontro con analoghi particolari di palazzi più recenti, come il Da Mosto, da poter ragionevolmente ritenere che anche nel rimanente le ricche abitazioni del IX e del X secolo somigliassero a quelle del XII e del seguente.

Più ricchi frammenti bizantini può mostrare la terza delle suaccennate case sulla Riva del Carbon, e sono pietre angolari adorne di bassorilievi. Quella a sinistra poggia a terra ed offre sotto un' arcata adorna di dentelli sovrapposti ad un listello, una grande croce a piatto rilievo con le estremità terminate da semicerchi. Quella a destra è formata da due arcatine binate, adorne di treccie, sorrette nel centro da una colonnina ottagona con capitello timidamente intagliato ad acanto spinoso. Sotto le arcatine e lungo i pilastrelli di fianco appariscono qui pure gli originali dentelli dell' altra pietra.

Di queste pietre angolari dei nostri antichissimi palazzi ne conosco altre due; l'una nel Museo civico, l'altra in quello di Torcello. La prima venne di recente alla luce nello scavare le fondamenta della nuova ala del Museo stesso, ed offre tre arcatine sorrette lateralmente da due colonnette ottagone, nel mezzo da due colonnette cilindriche, che a mezzo fusto si attortigliano insieme come serpenti. È questo il più antico esempio di colonne ofitiche che io conosca in Italia, bizzarria dovuta senza dubbio ai bizantini, come risulta evidente a chiunque ricerchi fra le antichità greche del secolo IX. Se gli artisti lombardi del XII secolo la conobbero e ne fecero grand' uso, fu dunque loro suggerita dall' arte bizantina, e l'appresero forse in Venezia. Fra i serpeggiamenti di quelle due colonnine è innicchiata una croce di puro carattere bizantino del secolo che studiamo. Altrettanto si dica dei larghi capitelli a paniere, delle basi, e delle varie altre modanature.

La pietra del Museo di Torcello, proveniente da Venezia, è adorna di una sola arcata per lato sostenuta da due colonnette. La ruvidità dello scalpello, la negligenza della condotta e l' indole delle modanature, accennano al secolo IX e allo stile della precedente.

Tutte queste sculture ci affermano il sincronismo e la fratellanza di due bocche di pozzo esistenti ancora in Venezia, l'una nel deposito di antichità che il Signor Mercato possiede nei pressi di san Marziale, l'altra in corte Battaggia ai Birri, poco lungi da san Canciano (1). La prima è un cippo romano cubico ridotto ad uso di pozzo, su due faccie del quale si ricavarono arcatine, sole o accoppiate, sorrette da colonnette ottagone angolari, e da un pilastrello centrale adorno di giratine a foglie di palma. Rozzi o disadorni ne sono i capitelli; intagliati a foglioline gli archivolti; adorno di una treccia l'orlo superiore, e i campi intermedî di figure di arpie, o di foglie binate. È notevole la forma cilindrica data al nucleo centrale sotto le arcatine, forse nell' intento di dare maggior rilievo alle colonnette angolari o d' isolarle. Questo concetto lo vediamo svolto e quasi perfezionato nell'altro pozzo ai Birri, che offre il pittoresco aspetto di un cilindro racchiuso in un quadrato traforato da otto arcate appajate, sostenute da pilastrini che negli angoli restano affatto isolati. Le faccie di base e di coronamento, i pilastrini e gli archivolti, sono profusamente e variamente adorni d' intrecciature, di girate, di cordoni, di tralci, di palme, che, anche attraverso la rozzezza loro, lasciano indovinare lo scalpello facile ed elegante di un artefice greco, o per lo meno in gran parte il suo intervento. Fioriti arboscelli popolati da rozzi uccelletti arricchiscono le superficie del cilindro, mentre i curiosi dentelli, che vedemmo sulla riva del Carbon, riappariscono anche sotto gli archivolti di questo preziosissimo pozzo.

Altro avanzo d'abitazioni di quel secolo e di mano bizantina non saprei mostrare che in un frammento di incorniciatura esistente nell'Archivio di Stato ai Frari e proveniente da una casa vicina al traghetto della Madonnetta. È una gola graziosamente intagliata a palmette di gusto greco, ricche dei caratteristici bucherelli, racchiusa da listelli e dentelli cubici.

Ultima scultura nella quale io potei riconoscere la mano greca del secolo IX è la fronte di un sarcofago rinvenuto or son più che settant' anni nella demolita chiesa di san Domenico di Castello, e che ora trovasi nel cortile del Seminario Patriarcale. La breve fascia centrale, recante una barbara scritta, va circondata da complicate intrecciature di vimini, che, come quelle di certi plutei di san Marco, mostrano tutta l'elegante spigliatezza dello scalpello greco.

Come nel secolo precedente i miseri artefici italiani ebbero a ricavare dall'esempio dei greci considerevole vantaggio, altrettanto ne ricavarono dagli stessi nel secolo IX quelli residenti nelle lagune, e forse maggiore sarebbe stato il profitto, se avessero trovato nell'arte dei loro maestri qualche cosa di più perfetto. In fatti, mettendo a riscontro le opere greche del secolo VIII con quelle del IX, si dee conchiudere, che, quantunque l'arte presenti in esse una certa vita e un certo svolgimento, tuttavia nell'uno e nell'altro secolo si mantenne ad una stessa altezza, sì che se nel primo merita il suffisso di barbara, non lo può certo deporre nel secondo. Ma contuttociò i nostri potevano ancora apprendere da loro qualche cosa di buono, e i monumenti ne fanno testimonianza.

Poche sono le opere superstiti d'architettura che l'arte italo-bizantina fe sorgere sulle nostre isole. La più ragguardevole è senza dubbio quanto resta della riedificazione della Cattedrale di Torcello avvenuta nell'864. Si è indotti a sospettare che in quel tempo fossero ormai spenti o partiti dalle lagune gli artefici greci che innalzarono san Marco, perchè in questa rifabbrica del Duomo torcellese non v' è ombra di arte greca, ma tutto è improntato di stile italo-bizantino. Nelle chiese coeve di Lombardia infatti hanno riscontro le numerose lesene delle muraglie perimetrali della chiesa, e le due absidi minori in quell'occasione aggiunte di fianco alla maggiore, decorate di fuori da altre lesene e da archettini pensili, e precedute di dentro da brevi campate coperte di vôlte a crociera, che ricordano le cappelle laterali del sant'Ambrogio di Milano e della chiesa di Alliate. L'arte italo-bizantina vi apparisce pure nei numerosi particolari decorativi, i quali peraltro raggiungono per eleganza di disegno e per diligenza di scalpello un grado di perfezione non raggiunto allora in nessun'altra regione d'Italia, e dovuto senza dubbio all'esempio vantaggioso delle opere bizantine. Un certo

(1) Vedi raccolta *Vere da Pozzo*. Venezia Ongania Editore, 1889.

sapore greco presentano infatti i resti di plutei, molte cornici esterne ed interne, certi originali capitelli dell'atrio, e sopratutto i bellissimi stipiti della porta maggiore, ricchi di svariati motivi di decorazione, cioè girate, cerchi, intrecciature, croci, perle, che se non hanno la finezza dell' arte greca, tuttavia ne ritraggono quasi sempre una certa vaghezza e la sicurezza dell' effetto.

Contemporaneamente dovette essere edificata, o rifabbricata, la chiesa attigua di santa Fosca, che allora presentò forse l'aspetto di una basilichetta a tre navi terminate da tre absidi. Le due absidette laterali, che per lo stile discordano dalla centrale e dal resto dell'odierno edificio, mostrando le maniere italo-bizantine, e una di esse anche un bassorilievo di questo stile, sono per mio avviso un residuo della chiesa del secolo IX. E questo secolo affermano pure due formelle incastrate ai fianchi della porta maggiore, con suvvi delle croci sotto arcate, fra rose, palme e tralci nello stile elegante e quasi greco, che ammirammo nella vicina cattedrale.

Numerose sono nel Museo di Torcello le sculture di questo stile, quali più, quali meno perfette o preziose. Vi primeggiano dei plutei a ruote, a quadrati sovrapposti e a palme; molti capitelli e molte cimase mensoliformi, avanzi forse di qualche cancello presbiteriale, e molti fregi a treccie e a caulicoli, spesso corredati d' iscrizioni.

In Venezia non so additare di questo periodo che una sola costruzione, la cripta della chiesa vecchia di san Zaccaria, aggiuntale dal doge Pietro Tribuno (888-912). È un breve sotterraneo diviso in tre navatine, coperte di vôlte a crociera, sostenute da colonnette ottagone, i cui capitelli a paniere, con cimasa adorna di dentelli, riproducono press' a poco quelli della cripta di san Marco.

Poche sono le sculture italo-bizantine possedute da san Marco; e poichè nessun documento ci persuade a crederle scolpite per la basilica, perciò ne parlerò nel capitolo ove descrivo le sculture importate. Poche ne offre altresì il Museo civico, e sono, oltre ai frammenti del sant' Ilario, tre lastre di pietra a bassirilievi provenienti dal Palazzo Farsetti, una delle quali presenta cerchi intrecciati, formati da fettuccie di maniera greca, e racchiudenti dei gigli e delle palme di crudo disegno, ma di accurata esecuzione; le altre due invece offrono arcate racchiudenti croci, tralci e rose, che per carattere e per pregi raggiungono quasi i lavori di Torcello. Pochi frammenti di un sarcofago in egual maniera adorni si conservano nel Seminario Patriarcale, e pochissimi altri rimasugli di stile italo-bizantino presso qualche marmista od antiquario. Venezia ne sarebbe doviziosamente ricca, se non l'avessero saccheggiata gl'incettatori d' anticaglie per fornirne i Musei d'oltremonte. Se non che costoro la credono assai più feconda di cose antiche di quello che ora possa essere, e continuano ad esportare da essa una quantità ragguardevole di lavori apparentemente del secolo IX, ma in sostanza del XIX. Volendo sceverare le opere autentiche dalle falsificate, certi musei del settentrione e dell'America resterebbero decimati per bene, e fors'anche nudi!!

Dove la nostra città può ancora vantare una ricca quantità di lavori italo-bizantini del IX o del X secolo, egli è nei pozzi, che vi restano in numero di quindici. Ma di questi, sette sono posseduti da commercianti di antichità, e per ciò in continuo pericolo di abbandonare le lagune; cinque sono conservati nel Museo civico, due in private abitazioni, ed un solo in una pubblica corte. Mentre quelli contemporanei che si vedono in Roma presentano tutti la forma cilindrica, questi di Venezia sono spesso cubici, e talora ricavati da cippi o da rocchi di colonne romane. Sono poi sempre riccamente coperti di bassorilievi, di rado eleganti ed accurati, che raffigurano le solite intrecciature di vimini, le solite croci, la stessa flora e la stessa fauna di cui si adornano i plutei sincroni delle altre città italiane.

L' isola più ricca di sculture italo-bizantine è Murano, il cui Duomo dovette subire nel secolo IX una riedificazione. Lo attestano i numerosi lavori di quel secolo di cui sono provvedute le pareti esterne, e i moltissimi altri venuti alla luce negli ultimi restauri, e che oltre d'aver aumentata la collezione della chiesa, hanno altresì fornito il Museo dell' isola. I pezzi più conservati e belli sono due grandi plutei orlati o traversati da larghe fascie che ne dividono i campi in due quadrati. Vi predominano le intrecciature di vimini, i cerchi e le girate fornite di foglie di palma, gli archetti semicircolari accavallati e certe foglie d'alloro, certi rosoni e certe perle che, come i lavori di Torcello, riflettono lo stile greco di quel secolo. Meritano inoltre considerazione parecchi archivolti di cibori, quali grandi, quali piccoli, alcuni bene conservati, altri assai malconci, ma tutti ricchi di ornati, talvolta eleganti, e spesso provveduti d' iscrizioni. Non vi mancano svelti capitelli corinzieschi, di accurata esecuzione, che avranno certo servito a quei cibori, e accusano un reale progresso dell' arte; abbondano i fregi intagliati, le cui scritte sono alle volte assolutamente indecifrabili; e vi hanno pure alcuni sarcofagi, più o meno ricchi di bassirilievi, nei quali è spesso evidentissima la servile imitazione dei motivi che gli artefici bizantini aveano lasciato in san Marco.

Sarcofagi dello stesso stile apparvero pure fra le rovine del Duomo di Iesolo, ricchi di intrecciature così distribuite da far risovvenire i plutei del sant'Abondio di Como. Dai plutei invece che si conservano nell'atrio del Battisterio di Concordia risaltano gli stessi scalpelli e le stesse maniere di decorazione che notammo a Murano e a Torcello.

Così l' arte italo-bizantina, penetrata nelle lagune, trovò da principio una rivale nella greca; ma oltrepassata la metà del secolo IX, si trovò forse unica signora del paese, e col mettere a profitto i sani esempî della sorella potè raggiungere tal grado di perfezione da lasciarsi addietro quella delle altre città italiane. Ma quella stessa causa che valse ad accelerare nelle lagune il suo perfezionamento, verso la fine del secolo X invece contribuì a spegnerla affatto.

LA BASILICA DI S. MARCO RESTAURATA DALL'ORSEOLO

UALE FU EDIFICATA DAI Partecipazî per le mani degli artefici bizantini, la basilica di san Marco dovette mantenersi fino all'anno 976, non avendosi memoria alcuna d'innovazioni o di danni da essa sofferti in questo frattempo. Se non che quell'anno le dovea essere fatale; poichè avendo le tirannie del doge Pietro Candiano IV fieramente commosso il popolo e indottolo a togliere di vita l'abborrito principe e il suo figliuolo, fu appiccato il fuoco al Palazzo Ducale, donde si comunicò poi alla vicina chiesa di san Marco, a quella di san Teodoro, e si propagò per buona parte della città. Non era certamente in animo del popolo di recar tanto guasto ai proprî monumenti più ragguardevoli e alla propria città; egli mirava semplicemente al fine di convertire il palazzo in un colossale rogo perchè vi perisse l'odiato doge, o almeno di costringerlo ad uscire per averlo nelle sue mani. E così fu, poichè egli sentendosi soffocare dal fumo, ardì passare per la segreta via di comunicazione nella basilica, e da questa con pochi uscire per le porte dell'atrio (1). Ma ivi fu riconosciuto dal popolo, il quale cieco di furore lo assalì ed uccise.

Dopo simile catastrofe il berretto ducale fu posto sul capo a Pietro Orseolo I, del quale fu prima cura di restaurare con le sue proprie sostanze la chiesa ed il palazzo. È un vecchio e ormai sfatato errore quello, corso per tanti secoli di penna in penna e di bocca in bocca, di attribuire a questo doge l'odierna basilica, e di credere per ciò che la sua costruzione durasse più di un secolo. Infiniti sono gli argomenti storico-artistici dimostranti l'erroneità di quella credenza, nè qui occorrendo che io li rechi tutti in campo, mi restringo a pochi, a quelli cioè che cadono sotto gli occhi di tutti.

Innanzi tutto è evidente a chicchessia che, per quanto immense fossero le ricchezze dell'Orseolo, non avrebbero bastato all'erezione della presente Basilica, di ragguardevole ampiezza, di ardita struttura e di una ricchezza straordinaria; nè gli sarebbe bastato l'animo anche solo d'imprenderne la costruzione. Ma se le sostanze del Doge bastarono al restauro del Palazzo e' insieme della Basilica, vuol dire che l'uno e l'altra non aveano patito dall'incendio esiziale danno, e nemmeno grandissimi guasti. Il cronista contemporaneo Giovanni Diacono, nel darci quella notizia, usa infatti il vocabolo *redintegrare*, che significa semplicemente risarcire; ed altre cronache (vedi Docum. n.[i] 28, 31 e 43) ci affermano che la Basilica bruciò in gran parte, ma non totalmente: soggiungendo anzi alcune che bruciò *meza la chiexia de san Marcho*, e che l'Orseolo *reparavit ubi combusta erat*, cioè ne risarcì o rifece le sole parti danneggiate dall'incendio (vedi Doc. n.[i] 33 e 36). Vedremo più innanzi come la parte più offesa dal fuoco dovesse essere, oltre al tetto di legname, la metà orientale della Basilica, la parte cioè più vicina al Palazzo, e insieme quella che corrispondeva al coro e al santuario, dove una maggior quantità di oggetti combustibili meglio forse alimentarono la fiamma divoratrice. Il restauro dunque non dovette durare a lungo, e difatti due anni appresso (a. 978), quando Pietro Orseolo prese la fuga per andare a farsi monaco, la chiesa dovea essere da qualche tempo aperta al pubblico ed ufficiata, e perciò, almeno nelle sue parti organiche, bell'e risarcita. Ciò si deduce da un brano dalla vita del santo Doge scritta da un contemporaneo (1), ove è detto che la mattina appresso la sua fuga il primicerio di san Marco, non vedendolo venire ai soliti officî, si recò alla sua stanza da letto credendo che si fosse lasciato prendere dal sonno; ma data un'occhiata al letto, e trovatolo vuoto, corse ansiosamente di qua e di là esplorando la cappella superiore (che doveva essere una cappellina privata del Palazzo) e la inferiore (la Basilica) ed anche la cripta, nei quali luoghi era solito ad orare (2). La quale notizia ci torna doppiamente preziosa, sia perchè ci assicura che il restauro dell'Orseolo non mutò essenzialmente faccia alla chiesa dei Partecipazî, sia perchè conferma in modo irrefragabile l'esistenza della cripta nella Basilica, come io mi sono ingegnato di provare nel capitolo precedente.

Anche il Selvatico opinò saviamente che l'opera dell'Orseolo si limitasse ad un semplice risarcimento della chiesa dei Partecipazî; ma poi andò un po' troppo oltre nella ricerca e nella ricognizione di quanto secondo lui risaliva al 976, dando in contraddizione. Sorvolando al suo vecchio e già dimostrato errore di ritenere, che la chiesa dei Partecipazî, e per conseguenza anche quella dell'Orseolo, fosse lunga quanto l'odierna, noterò che egli, coll'attribuire a quest'ultimo quasi tutta la parte sopra terra delle absidi, ed eziandio il pavimento a musaico corrispondente alle tre navate longitudinali della Basilica, viene tacitamente a dichiarare che l'opera del 976 non fu più un semplice risarcimento, ma una totale rifabbrica della primitiva chiesa; poichè il necessario considerevole sollevamento del suolo della stessa si sarebbe tirato dietro il completo rifacimento della intiera navata centrale, che è quanto dire, una ricostruzione dell'edificio; locchè non si accorda menomamente con le notizie storiche. Ma quali ragioni possono aver indotto il Selvatico ad assegnare all'Orseolo il pavimento delle navate? Ecco le sue parole: « Chi esamini con diligenza » il lastrico della Basilica riconoscerà che si stende » sotto alla base dei piloni e delle colonne odierne, e » dovrà concludere che i primi e le seconde furono al» zate ben dopo il pavimento e senza che il costruttore » si desse la briga di assestarne gli spartimenti a se» conda della nuova disposizione. Dinanzi poi alla » chiusura del coro vedesi uno spazio quadrangolare

(1) *Per januas atrii*, dice la cronaca di Giovanni Diacono (vedi Docum. n.° 40), e questo accenno ci permette di congetturare che le porte che davano sull'atrio non fossero le sole introducenti nella basilica, ma ve ne avesse alcun'altra lungo i fianchi. Quattro in fatti, e non tre, sono le cimase di porte del secolo IX da noi trovate nella basilica.

(1) Mabillon — *Acta sanctorum etc.* (T. V. p. 854).

(2) Dobbiamo alle diligenti ricerche dell'erudito dott. Giovanni Saccardo la conoscenza di questo preziosissimo brano da lui rimesso in luce sul giornale *La Difesa*, anno 1888.

» occupante metri quadrati 75 circa, il cui lastrico, an- » zichè essere ad opera *sectile* come nel rimanente della » chiesa, è a grandi lastre di marmo. Questo rettangolo » non è posto esattamente entro la figura rettangolare » formata dai quattro piloni che sostengono la cupola, » ma s' allontana invece assai dalla detta chiusura. » Ognun vede che, se quella parte di pavimento fosse » stata fatta dopo il 1071, troverebbesi collocata simme- » tricamente nel centro ». Se il Selvatico avesse esaminato, davvero con diligenza, il pavimento della chiesa, si sarebbe accorto che esso si stendeva, per usare la sua frase, altresì sotto alla base delle colonne e dei piloni alle braccia della crociera, ed eziandio del Battisterio, parti della chiesa che non esistevano, neppure secondo lui, al tempo dell' Orseolo, ma che essendo state lastricate appunto contemporaneamente alla loro costruzione, non avrebbero certo dovuto presentare quello sconcio che egli lamentò nella gran navata. Ora, come spiegare l'arcano? Si spiega facilmente con un altro po' di diligenza d'esame; il quale ci fa presto capire essere illusoria la rottura degli scomparti del pavimento per causa dei piloni, essendo ella prodotta, non già da questi, ma solamente dalle panchine di marmo che furono addossate ad essi, come a quasi tutti i muri perimetrali della chiesa, molto tempo dopo costrutto il pavimento. Per la qual cosa, se noi lo consideriamo libero da quei sedili, ci accorgiamo che il suo disegno si completa a perfezione e si attaglia mirabilmente con le vere basi dei piloni e dei muri, come ognuno può vedere. La qual conclusione, ancorchè non fosse validamente sorretta dalle ragioni accennate più sopra, varrebbe a dimostrare efficacemente l'impossibilità che l'odierno pavimento della chiesa possa risalire al X secolo.

Il Selvatico s' ingannò ancora dove aggiunse: « che » su le pareti ancor sussistenti della Basilica del 977 — » quelle che non sono alterate da ristauro — trovasi la » stessa cornice a tarsìa bianca e nera che gira nell' in- » terno della cattedrale di Murano (per lui contempo- » ranea), e collocata precisamente alla stessa altezza; » mentre nelle parti aggiunte che appartengono alla ri- » forma della chiesa avvenuta (sempre secondo lui) » nel 1071, è sostituita da cornici contenenti altra ma- » niera di fregiatura », che dal disegno da lui poscia offerto si capisce essere quelle a grandi foglie di acanto spinoso. Ora in tutto questo non vi ha nulla di vero, poichè la cornice a tarsìa da lui indicata non gira su veruna parete, nè del san Marco, nè del Duomo di Murano, ma soltanto su certi capitelli di colonne, o su certi piloni d'ambedue le chiese; e quella a foglie d'acanto non sostituisce mai l'altra, girando tutt' intorno la nuova Basilica al sommo delle pareti e dei piloni, all' imposta delle grandi vôlte. Vedremo più innanzi come, fra le molte cornici a tarsìa che sono entro la chiesa, proprio quelle che corrono lungo i tratti di muraglia riferentisi alla primitiva Basilica, e che il Selvatico, confondendole con altre, giudicò alla cieca del secolo X, sieno invece le più recenti di tutte. Tanto valga per dar a capire con quanta indifferenza, o meglio leggerezza, il Selvatico si sia messo all' arduo studio di questa nostra Basilica.

Fermi dunque che la chiesa dell' Orseolo non fosse nè più lunga, nè più vasta, nè più alta, nè organicamente diversa da quella dei Partecipazî, vediamo se ci sia dato di riconoscere fra le infinite sculture dell' odierna, quelle che si riferiscono al ristauro od agli abbellimenti del 976.

Egli è certo che poco dopo questa data gli edificî di Venezia o delle isole, dei quali si conosca con precisione l'anno della fondazione o di un restauro, e qualche cosa ancora resti, come santa Maria delle Vergini (a. 983), il Duomo di Torcello (a. 1008) e il Duomo di Caorle (1038), mostrano in certi loro particolari una concorde novità di forme, che all'occhio non isfugge così facilmente. Sono sopratutto bei capitelli compositi, finamente intagliati e di ottimo effetto, che non trovano riscontro in verun altro dei secoli precedenti; sono cornici scolpite a fogliami di uguale perfezione; sono plutei magnificamente ed elegantemente rabescati di ornamenti d'ogni maniera, che si discostano dagli esempî del IX e dell'VIII secolo, e altresì dallo stile del VI e del V; sono insomma un insieme armonico di forme, le quali annunciano un' arte nuova e completa. E poichè quei particolari non si mostrano frammenti raccogliticci, bensì, e specialmente a Torcello, sculture eseguite espressamente per l'edificio che le accoglie, si dovrà conchiudere che quell' arte, se non nacque nelle nostre lagune, vi fu certo importata e coltivata. Ora noi la troviamo eziandio in san Marco, rappresentata da un considerevole numero di opere, le quali nel tempo stesso che trovano perfetto riscontro nelle suaccennate, talvolta anche superandole in perfezione, ci offrono tali dati, da assicurare, che mentre furono a bella posta lavorate per san Marco, non poterono esser fatte, nè per la chiesa odierna, nè per quella dei Partecipazî.

In esse dobbiamo dunque riconoscere i lavori ordinati da Pietro Orseolo, e lo stile neo-bizantino. Senza dubbio il doge, che volea del proprio restaurare la basilica, volle ancora che l'opera sua, lungi dal far rimpiangere quanto erasi perduto, riuscisse così bella e perfetta da far anzi benedire al fuoco distruttore; e per raggiungere tale intento ei sapea molto bene doversi ricorrere agli artefici bizantini, i quali, se aveano avuto nei secoli precedenti la meritata gloria di poter essere maestri ai nostri, nel X potevano vantarne un diritto, poichè l'arte loro era in uno stato di vero risorgimento.

Donde scaturiscono le cause della decadenza dell'arte, cioè dalla civiltà e prosperità di un popolo, scaturiscono eziandio quelle del suo risorgimento. Dal giorno in cui partirono da Costantinopoli gli artefici che eressero san Marco, fino al giorno in cui ne partirono i suoi restauratori, erano trascorsi più di cento e cinquant' anni, e in questo mezzo le sorti dell' impero greco ebbero tempo di migliorarsi, e l'arte insieme di sollevarsi. Giammai l' impero bizantino, scrive il Bayet (1), fu così potente e florido come sotto la dominazione della casa macedone (867-1057). I grandi principi di questo periodo ebbero un' intelligenza più sicura, un'energia superiore a quella di Giustiniano stesso; essi compresero meglio gli interessi della civiltà ellenica. Guerrieri intrepidi, abili amministratori, eglino seppero dare nel loro impero ampio svolgimento a tutto quello che poteva favorire la sua grandezza morale e materiale. Il fondatore della dinastia, Basilio il Macedone apre la via, nella quale lo seguirono Niceforo Foca, Giovanni Tzimisce, Basilio II. L' impero si difende validamente contro le invasioni, che al nord e al sud straripano sulle sue provincie: gli Slavi sono re-

(1) BAYET, *L'art byzantin*, Paris, A. QUANTIN.

spinti, i Bulgari arrestati, Cipro, Creta e la Cilicia sono riconquistate sugli Arabi; da tutte le parti l'ellenismo ricupera una parte del terreno che avea perduto. Intanto nelle grandi città l'industria ed il commercio apportano un meraviglioso aumento di ricchezza; Costantinopoli è il centro del commercio del mondo e serve d'emporio fra l'Oriente e l'Occidente: ivi s'incontrano i negozianti arabi e francesi, italiani ed asiatici. Costantinopoli è l'intermediaria dei loro cambî, nel tempo stesso che essa vende loro le sue gioje, i suoi tessuti ricamati, i suoi tappeti, le sue armi, i suoi avorî e tant'altri oggetti preziosi, lautamente pagati, destinati a propagare nei paesi più lontani l'influenza bizantina. A questo incremento della vita industriale e commerciale corrisponde una novella manifestazione della vita intellettuale. Costantinopoli ha un'università nella quale s'insegna la filosofia, la retorica, le matematiche; egli è là dove l'imperatore trasceglie quelli che ei giudica degni delle più alte cariche. Le scuole di Atene si rialzano; la Francia e l'Inghilterra stessa vi manda degli studenti. E questo risorgimento si estende eziandio all'arte. Gli imperatori la favoriscono e lo stesso Costantino Porfirogenito descrive con compiacimento gli edificî che egli ha fatto innalzare e adornare.

La basilica di san Marco ebbe la buona ventura di esser preda delle fiamme nel tempo in cui l'arte bizantina, giunta all'apogeo di questo primo risorgimento, potè restaurarla con magnificenza e impreziosirla con le sue belle produzioni. Facciamoci pertanto ad esaminarle, certi di trovare nei suaccennati monumenti, che poi descriverò, la più ampia giustificazione della scelta che son per fare.

Dalle nostre indagini intorno alle dimensioni della basilica dei Partecipazî abbiamo raccolto che le sue navate poterono essere spartite da dieci od undici colonne per lato. Il meno fuggevole cenno che abbiamo letto intorno ai danni patiti dalla chiesa per l'incendio del 976 si fu, che essa bruciò per metà. Ora, fra i capitelli delle maggiori colonne interne della basilica odierna, di quelle che per la mole loro poterono spartire le navate della primitiva, io ne trovo dieci del tempo dell'Orseolo, i quali, divisi per due, corrispondono appunto per numero ad una metà della chiesa. Essi coronano oggidì le otto colonne binate della crociera, che si alzano dietro e di fronte ai due altarini di san Paolo e di san Giacomo, e le due colonne della cappella della Vergine. Sono tutti di maniera composita, ma di quel composito senz'ovoli, ricco di fogliami d'acanto silvestre, che fu il prediletto dei bizantini fin dal V secolo. Ciò null'ostante si possono dividere in due classi, cioè a fogliame uniforme e regolare, e a fogliame frastagliato e spesso capriccioso.

Alla prima classe ne appartengono cinque, e sono quelli delle colonne binate sopra gli altarini suddetti (vedi tav. 281, P, 7) ed uno della cappella della Vergine (vedi tav. 281, P, 6). Li adornano due giri di larghe e bene intagliate foglie d'acanto silvestre di ottimo gusto e di un effetto sicuro e gradevole. La breve zona superiore, che nei capitelli compositi alla romana è riservata agli ovoli, è qui invece intagliata a fogliette limitate nell'alto da un listello, il quale, anzichè girare regolarmente col capitello, tende a formare nel centro un angolo ottuso. L'abaco sovrastante presenta la particolarità, tutta propria di questo stile, di avere gli spigoli ad angolo retto, anzichè scantonati. Abachi così foggiati vedonsi tra le rovine del VI secolo circa della Siria Centrale, ma sono esempî isolati e così pochi da non poter costituire, come nel caso presente, una nota caratteristica dello stile. Dopo il X secolo in vece noi li vediamo usati spessissimo così nei monumenti bizantini come in quelli romanici. I nostri capitelli offrono agli angoli volute a lunga spirale, che, come gli spigoli dell'abaco sovrastante, formano angolo retto. È manifesta in questi capitelli l'imitazione, per quanto libera, di certi altri analoghi del V o del VI secolo, specialmente nell'intaglio delle grandi foglie, nei loro rovesci, e nelle piccole che surrogano l'ovolo.

Riproducono ancor più da vicino quei capitelli proto-bizantini gli altri cinque di san Marco, massime nella minuziosità dell'intaglio delle foglie, spesso eccessivamente trite, e nelle volute, che qui, sporgendo alla romana, presentano la scantonatura gentilmente ornata (vedi tav. 255, N, 7 e 280 P, 5). Sono legati alla base da un bastoncino intagliato che raffigura talora un cordone, talora una filza di gigli. Ma due di essi attirano più che ogni altro la curiosità per certi capricciosi, originalissimi fogliami, che offrono su due delle loro faccie. Sono grandi foglie accartocciate, difficilmente definibili e minuziosamente frastagliate, che all'uno dei capi si arricciano come volute. Queste bizzarre foglie, evidenti imitazioni della natura viva, sono di due maniere; nell'uno dei capitelli scendono appajate verso il centro (vedi tav. 254, N, 6), nell'altro sorgono in vece dal centro a mo' di calice e si ripiegano lateralmente.

Da questo gruppo si discostano per mole e per concetto quattro altri capitelli di varia misura operati al tempo dell'Orseolo. I due maggiori coronano quelle colonne del presbiterio che si alzano ove ha principio la curva absidale; ed io credo che anche nella basilica dell'Orseolo, precisamente come nel Duomo di Caorle, occupassero analoga posizione (vedi tav. 334, Z, 9). I loro abachi e le loro volute ad angolo retto accusano lo stile dei suddescritti; ma la campana se ne dilunga assai, abbellendosi di due giri di grandi foglie d'acanto accartocciate e ripiegate l'una contro l'altra, quasi battute dal vento. Concetto elegantissimo apparso già nell'architettura bizantina fin dal V secolo, come fanno fede certi capitelli che sono fra le rovine della Siria, altri di Tessalonica o di Ravenna, e molti visibili in san Marco stessa ai lati della sua porta principale. Una treccia appena accennata orna il collarino inferiore.

Gli altri due capitelli, di dimensioni assai mediocri, stanno oggidì sotto il tabernacolo archiacuto all'angolo sud-est della facciata meridionale della basilica (vedi tav. 185, n.° 246). Il concetto loro è quello dei precedenti, cioè di foglie mosse dal vento; se non che la picciolezza dei capitelli non ne comportò che un solo giro. Vi furono ommesse altresì le volute e l'abaco incavato, surrogato da una cimasa intagliata a semplici foglie. Non è difficile che questi due capitelli coronassero le colonnette del cancello presbiteriale dell'Orseolo.

Ho detto più sopra esservi in san Marco delle sculture, che si annunciano di per sè stesse lavori della basilica dell'Orseolo. Tale è la decorazione architettonica che è base ai cancelli dell'odierno presbiterio, e corrisponde alla elevazione della cripta sul suolo della navate (vedi tav. 327-*e*). Essa non è un'accoz-

zaglia di frammenti, nè un insieme di pietre di svariate forme, si che possa essere sospettato una composizione di marmi raccogliticci qui importati; bensì egli è una lunga serie di arcatine di uniforme misura, sorrette da regolari colonnette provviste di basi e capitelli; un lavoro insomma che dovett' essere eseguito espressamente per la nostra chiesa. Ma nel tempo stesso lo stile loro, troppo perfetto perchè possa assegnarsi al secolo IX, e la presenza di molte altre di quelle arcatine, collocate come roba già vecchia, mutilata e fuor di posto, sotto le scalette dell' odierno ambone, sono argomenti i quali, mentre escludono la possibilità che esse sieno state lavorate per la chiesa dei Partecipazî o per la rifabbrica del 1063, valgono a persuaderci che furono ordinate senza dubbio dall'Orseolo nel 976.

Le sedici arcatine, che ornano lo stilobate dell' odierno presbiterio, dovettero similmente ornare la faccia anteriore della cripta nella vecchia basilica, perchè i loro archivolti serbano un costante disegno; mentre in ciò variarono le arcatine lungo i fianchi, delle quali sotto le scale dell' ambone ce ne restano nove, (vedi tav. 290-292). Che quest'ultime nulla abbiano che fare con lo stile dell' ambone e con quanto loro sovrasta è cosa evidente; che dovessero avere in origine ben altro ufficio e ripetersi in maggior copia, lo prova quella estrema angolare che fu senza pietà segata; e che fossero la naturale continuazione di quelle altre che s' incurvano sotto il presbiterio, ne fa fede, oltre che l'identità dello stile e dello scalpello, l' uguaglianza delle misure. Esse dovettero dunque decorare splendidamente per tre lati il zoccolo del coro corrispondente alla cripta, e nell' altezza loro noi abbiamo la misura precisa di quanto si sollevasse dal presbiterio la primitiva basilica, misura di cinque scalini, che rimase per ciò inalterata anche nella rifabbrica del secolo XI.

La ragione che indusse gli artefici del 976 a foggiare questo stereobate in forma di arcatine devesi ricercare nella cripta sottostante; e si vedrà che fu così immaginato allo scopo che, venendo ogni asse delle volte delle navatine sotterranee ad infilare una di quelle arcatine, se ne potesse trar profitto per illuminare l'interno senza interrompere la decorazione esterna e nuocere all' armonia dell' insieme. Fu per questo riguardo ed altresì per essersi nelle navatine della nuova cripta mantenuta la stessa larghezza di quelle della vecchia, che nella ricostruzione del 1063 poterono essere profittevolmente rimesse in opera a pie' del nuovo presbiterio le arcatine del vecchio coro. In fatti anche oggidì noi ne vediamo quattro sfondate servire di finestre alla nuova cripta; e sono proprio quelle che corrisposero ai finestrini dell' antica, che esistono tuttavia nel più basso sotterraneo, come vedemmo nel capitolo precedente.

E passando all' esame artistico di quelle arcatine, dirò che esse costituiscono il più vago, elegante e fine lavoro che sia stato eseguito pel san Marco dell' Orseolo (vedi tav. 358, 363, 35 e 38, 378 Z. *a.* 8). Esse girano semicircolari, impostate su brevi colonnine ottagone, leggermente rastremate, incastrate per metà in un liscio plastro di fondo. Poggiano su basi parimente ottagone, di puro profilo bizantino, e sono coronate da graziosi capitellini corinzieschi, finamente intagliati a foglioline d'acanto e a volutine, nelle quali è riflesso lo stile e lo scalpello dei maggiori capitelli suddescritti.

Giova pertanto notare una novità architettonica, e sono certi piccoli pulvini, o qui meglio cimase, che stanno fra il piede dell'archetto ed il capitello, del quale anzi si può dire costituiscono il coronamento. Questo non è più quell' alto pulvino, quasi secondo capitello, che fu tanto usato dai Greci nel V e nel VI secolo, e che nell' VIII vedemmo già presso che caduto in disuso, ma è fra i più antichi esempî che io abbia incontrato di quelle gentili cimase, che d'ora in poi vedremo costantemente usate dagli architetti bizantini, così nelle costruzioni della loro patria, come in quelle che eressero fra noi, e che gli architetti veneti non abbandonarono mai fino al secolo XIV. Queste piccole cimase delle colonnette in discorso ci fanno ragionevolmente sospettare che anche i grandi capitelli coevi della chiesa dell' Orseolo ne fossero provvisti; e se ciò fu, non è difficile che le cimase di cui sono anche oggidì coronati, adorne di rimessi in mastice nero, sieno tuttavia quelle del secolo X. Cimase simili di marmo rosso veggonsi pure sui capitelli del Duomo di Torcello, e cimase rabescate in nero su quelli del Duomo di Caorle. Il disegno delle loro tarsie corrisponde per avventura a quello indicato distrattamente dal Selvatico come riferentesi al tempo dell' Orseolo, e la congettura si fa forte dell'osservazione, che pochi altri tratti di quella cornicetta sono adoperati come materiale vecchio su certi piloni della basilica presente, in continuazione di quelle ornate con diverso disegno a giratine che devono risalire al 1063.

Gli archivolti delle nostre arcatine sono, come accennai più sopra, di due maniere: quegli cioè della faccia principale sono gentilmente intagliati a fogliette di gusto romano, mentre gli altri offrono in cambio una liscia gola. È però notevole che così le gole, come le fogliette, non scendono giù fino a piè dell' arco per impostarsi sul capitello, ma si collegano ripiegando in linea orizzontale alla bizantina. Un' altra particolarità comune a tutti gli archivoltini si è quella d' essere limitati nello spigolo intradossale da un bastoncino, e questo è uno dei più remoti esempî dell' uso ragionatissimo di simile robusta membratura posta a surrogare nelle parti più esposte agli urti i fragili spigoli ad angolo retto. Anche quest'uso, che qui apparisce timidamente, si fe poi largo nell'architettura bizantina dopo il mille, e divenne pure uno dei caratteri più spiccati della veneta del medio-evo fin quasi alla fine del secolo XV. Sopra gli archivolti ricorre a finimento dello stilobate un listello intagliato a dentellini, e i triangoli mistilinei intermedî sono splendidamente rabescati di vaghissimi e svariatissimi ornamenti, tavolta così delicati e belli da sembrar lavori del nostro rinascimento. Vi si vedono cespuglietti di foglie, giratine allacciate, gambi a campanelle e a fiori, viticci sciolti, fogliette d' ogni maniera, rose, palme, melagrani, tutto distribuito con quel fine sentimento di eleganza che fu sempre proprio dei greci. Queste arcatine, oltre che farci ampia testimonianza del valore degli artefici bizantini del secolo X, ci dimostrano con quale studio e magnificenza il doge Pietro Orseolo volesse ornata questa parte della basilica, come quella che insieme corrispondeva al santuario ed alla cripta, racchiudente le venerate reliquie, e nella quale egli era usato di pregare.

Con eguale magnificenza egli volle che sorgessero eziandio i nuovi cancelli del presbiterio; poichè i vecchi, o per essere stati in gran parte danneggiati dall'incendio, o per essere diventati agli occhi di lui lavori barbari e indegni di star vicini al meraviglioso stereo-

bate, dovettero essere in buon numero sostituiti da quelli che vengo ora additando e descrivendo.

Prendendo a guida gli ornati delle or descritte arcatine, si possono rinvenire sparsi per la Basilica non meno di venti plutei, evidente lavoro dello stesso tempo e degli stessi artefici. Primi di tutti per analogia di motivi ci si presentano due piccoli plutei impiegati nel noto sepolcro della dogaressa nell'atrio della Basilica (vedi tav. 199 C. 6, e 200 C 7). Una graziosa composizione rappresentante un albero ricco di tralci, di foglie e di fiori, frammisti ad uccelletti, si ripete presso che identica su ciascuna pietra, e la incornicia bellamente una treccia di vimini fra due filze di fusarole di gusto ellenico. È notevole che qui la treccia non è piatta come quelle dei secoli precedenti, ma leggermente convessa.

Questo particolare ci conduce a riconoscere l'opera del 976 in molti altri plutei delle gallerie interne della Basilica, specialmente sulla nàvata principale. Fra quei della galleria a destra spicca, per palese fratellanza coi suaccennati e per vaghezza di composizione, quello adorno di un vaso elegante e rabescato, donde escono due ricchi tralci che con fiorite e diffuse girate ricoprono il vasto campo, mentre fra i fogliami due uccelletti e due grandi pavoni stanno bezzicando. Questi ultimi non arrivano alla perfezione di condotta di quello famoso del san Salvatore di Brescia, miracolo del secolo VIII; ma ciò null'ostante per naturalezza e per scioltezza e grazia di posa non ne stanno al di sotto. Questo pluteo, come tutti i suoi fratelli coevi, si mostra fatto per tutt'altro ufficio che l'odierno, essendo nella parte inferiore segato e ridotto alle misure del ballatoio. Un angolo di esso, rottosi forse nel levarlo dal coro dell'Orseolo, fu goffamente restaurato da uno scalpello infantile del secolo XI (vedi tav. 243 a 44).

Di fianco al precedente, sulla medesima galleria (vedi la stessa tavola) ve ne ha un'altro coevo, e che per la disposizione dell'insieme accenna d'avergli fatto anche in origine riscontro. Offre nel centro una rigogliosa pianta terminata da una pigna, dalla quale si sviluppano folte girate di larghe foglie che talora si convertono in rose, talora in una specie di gigli accoppiati. Il posto dei pavoni è qui occupato da due lepri di buone forme in atto di addentare due tralci. Alle due estremità inferiori del campo ornato, al di sotto dei lepri, spuntano due foglie pentalobe di differente natura dalle altre, parendo di vite. Giova tenere ben d'occhio questa nuova maniera di foglie e la loro tecnica, perchè caratteristiche di molti lavori bizantini di questo secolo e dei seguenti.

Simile maniera di foglie vediamo dominare sul pluteo a sinistra di quello dei pavoni (vedi tav. 245), ed eziandio sul suo simile che gli sta di contro sulla galleria opposta (vedi tav. 269 a sinistra). La loro decorazione, in ambedue presso che uguale, consta di una ricca pianta centrale dalla quale sorgono inarcandosi due grandi tralci che vanno a cadere alle estremità laterali del quadro. Sotto di essi due fieri leoni, di non brutte forme, ma con goffe teste, sono rappresentati in atteggiamento assai mosso, e sollevano contro la pianta una delle zampe anteriori.

Poco discosto dall'ultimo accennato se ne vede un altro dello stesso stile (vedi tav. 267, 268 a destra), sul quale la solita treccia, oltre che incorniciare tutto il pluteo, lo divide verticalmente in due campi uguali. In quello a sinistra è scolpito un vaso da cui esce una corta pianta, le cui braccia sono come contenute da un largo cerchio. Nell'alto una foglia d'acanto gira sopra sè stessa, producendo una di quelle graziose convessità di cui lo stile neo-bizantino abbellì spesso i proprî edificî, e che Venezia può mostrare in buon numero. Al basso, ai fianchi del vaso, veggonsi due pesci fantastici, che hanno foglie in luogo di pinne e la cui coda si converte in fiorite girate. Le foglie di queste girate si fanno guardare per la loro originalità, essendo tutte accartocciate. Le incontreremo d'ora innanzi su parecchi lavori dello stile neo-bizantino. L'altro campo del pluteo si adorna di una ricca vegetazione d'acanto, dalla quale si alza una pigna e nascono le foglie caratteristiche dei precedenti parapetti, e grappoli d'uva bezzicati da due uccellini.

Un altro pluteo ancora si mostra incorniciato da treccie convesse, come tutti gli ora descritti, ma avanza ogni altro nell'altezza, che misura m. 1.05 (v. tav. 315). Si può dire altresì che avanzi ogni altro per la novità e la bellezza della composizione, che consiste in una grandiosa pianta d'acanto, terminata nel centro dalla solita pigna e sviluppantesi in due lunghi e ricchi tralci che girano in cerchio racchiudendo due concavità circolari entro le quali sono annicchiati due pavoni. Sono questi ad ali semiaperte, con la coda spiegata in tondo, e stringono fra le zampe una palla. Anche questo graziosissimo modo di effigiare il pavone trovò molto favore fra gli artefici bizantini del secolo XI, sì che parecchi palazzi di Venezia ne vanno forniti. Questo pluteo, che per la sua misura non trova riscontro in verun altro della sua famiglia, e perciò dovette avere una speciale funzione, serve ora all'arcata, oggidì chiusa, che s'involta sulla scaletta del pulpito di destra.

Fra i plutei del secolo X più riccamente e finamente ornati sono i due estremi della galleria che ricorre sulla cappella della Vergine (vedi tav. 284). Il primo, diviso in due campi, presenta un'ossatura geometrica a cerchi di vimini annodati alle riquadrature, ed è questo un languido ricordo delle maniere del secolo IX, è un testimonio della scarsa e quasi nulla influenza esercitata sugli artefici del 976 dalle opere della vecchia Basilica. I due campi circolari sono occupati da eleganti alberi con radici scoperte e con tralci a foglie convenzionali, dai quali pendono grappoli e campanelle. Sono notevoli nel tronco quei certi anelli di perle caratteristici dello stile. Eleganti foglie binate coprono i ritagli dei campi. Questo pluteo è uno di quei quattro la cui faccia posteriore offre bassirilievi del secolo IX, e che per essere passati sotto gli scalpelli del 976 confermano una volta di più la loro preesistenza nella basilica fin dalla sua origine. Sull'altro pluteo in vece una sola pianta rigogliosa ricopre splendidamente tutto il vasto rettangolo, sviluppandosi in tralci e viticci che spesso si allacciano insieme. Ne è notevole il rozzo vaso donde esce la pianta, e segnatamente le varie foglie frammiste ai grappoli, che in gruppetti di tre, raccolte in forma di calice o distese, pendono in copia dai tralci. Sono un partito grazioso, che al loro autore piacque di riprodurre su altri lavori, i quali vedremo molto più innanzi.

Questi due plutei, dovuti senza dubbio ad uno stesso scalpello, sono gli unici del tempo dell'Orseolo che vadano sprovvisti di figure d'animali.

Sulle gallerie prospicienti la nave principale noto due altri plutei, molto più piccoli dei suddescritti, po-

sti l'uno di contro all'altro. Su quello a destra (vedi tav. 242) sono scolpiti due leoni alati che si sollevano sulle zampe posteriori e si appoggiano con le anteriori ad un arboscello centrale a foglie e grappoli, che finisce in pigna. Sull' altro pluteo in vece la eleganza della composizione ha ceduto il posto al capriccio della fantasia (vedi tav. 266). Vi si vedono due mostri ideali formati in parte dai corpi di cavalli alati correnti che si affrontano, in parte da due buoi che vorrebbero pur correre. Sopra le teste equine e sotto i corpi dei mostri sono effigiati dei pesci; i primi hanno le code intrecciate che si convertono in palmette, gli altri danno nascimento a due piante che si sviluppano in girate, i cui capi finiscono in teste di cavallo o di bue: bizzarro concetto che ricorda le sculture greche del secolo VIII, e precisamente un pluteo di Cividale e una tomba di Pavia.

Agli stessi artefici ascrivo pure un altro pluteo fronteggiante la navata principale, quello cioè che chiude l'arcata delle gallerie di destra più prossima alla crociera (Vedi tav. 246). Va diviso in tre scomparti quadrati incorniciati da cordoni e da modanature caratteristiche dello stile. Lo scomparto centrale è occupato dal mistico vaso in cui mette radice la simbolica pianta di vite, che si sviluppa in girate e pampini; i due laterali in vece offrono una composizione uniforme, che consiste in una rozza fontana dalla cui base nascono tralci di vite, e dal cui centro sorge una pigna, mentre dai lati si arrampicano due grifi alati, dei quali uno bezzica quel frutto, l'altro torce la testa dalla parte opposta.

Parecchi altri plutei del tempo dell'Orseolo si mostrano suddivisi in più campi quadrati, incorniciati da modanature simili a quelle del predetto. Tali sono quei due che su l'altra faccia vedemmo intagliati nel secolo IX a complicate intrecciature di vimini, e chiudono l'arcata dei matronei, che sta sopra l'altarino di san Giacomo (vedi tav. 309). Presentano ambedue nel duplice campo una stessa decorazione, che nell'uno ricopia il motivo centrale del precedente, cioè un vaso donde esce una pianta, nell'altro offre una bella testa di leone, dalla cui bocca esce un tralcio di vite che si allarga a girate per coprire tutto il campo.

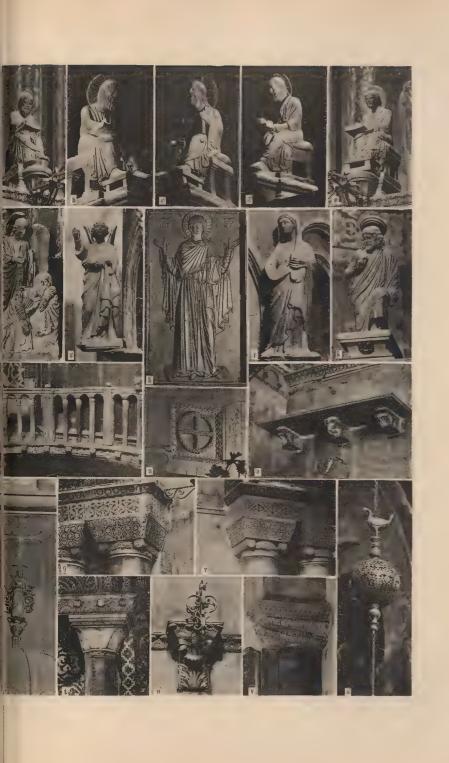
Suddivisi in riquadri sono pure i due altri plutei che fanno riscontro ai precedenti (vedi tav. 247); ma i loro quattro campi sono totalmente consacrati a rappresentazioni bestiarie, cioè ad animali in lotta. Nel primo scomparto vedesi un grifo che atterra un lepre; nel secondo un grifo che, montato sur un elefante, lo piglia per la proboscide quasi per istrappargliela. Nel primo scomparto dell'altro pluteo è raffigurato un leone che atterra e addenta un vitello; nel secondo un leone che assale e addenta una grande anitra. In queste due ultime composizioni le figure raggiungono un grado di perfezione superiore a tutte le altre.

In ogni tempo ogni gruppo di artisti si compose di ingegni più o meno elevati e di mani più o meno esperte; e come nelle opere greche del secolo VIII e del IX vedemmo delle mostruosità nascere insieme con delle bellezze, così non è da meravigliare se anche fra i bravi artefici bizantini che lavorarono in san Marco agli ordini dell'Orseolo ve ne avesse qualcuno non indegno del secolo precedente. Ad uno di questi dovett'essere certo riservato quel pluteo, di cui restano due grandi frammenti nel cortile dietro la Basilica, e che rappresentava due riquadrature racchiudenti due grandi aquile ad ali spiegate (vedi tav. 364, n.° 58). Le piatte treccie circostanti richiamano già insieme col duro volatile le maniere del secolo IX; ma certi particolari, come le ali del tutto fittizie, hanno troppo evidente riscontro in lavori del secolo X per non credere questa scultura dello stesso tempo.

Una riduzione, se non un totale lavoro, della stessa età è infine un altro pluteo che sta sulla galleria prospiciente la navata centrale (vedi tav. 242) a sinistra. La sua origine risale al VI secolo, e, come molti del suo tempo, fra i quali parecchi esistenti in san Marco stesso, doveva offrire entro un riquadro di semplici modanature una corona racchiudente il monogramma del Salvatore, legata di sotto da lemnisci svolazzanti. Ebbene, questo pluteo parve ai restauratori del 976 troppo disadorno perchè potesse essere ammesso fra gli splendidi lavori del nuovo presbiterio, e perciò essi ne intagliarono la riquadratura a gentili foglie sovrapposte, e scalpellando dal campo i lemnisci e ciò che altro vi potesse essere, lo copersero totalmente di una specie di merletto a fettuccie e palmette di vago effetto, risparmiando nel centro la sola corona e il monogramma.

Al medesimo artefice che arricchì questo pluteo, il quale certo rivela uno scalpello ed uno stile un po' diverso dagli altri, inclinerei ad attribuire un piccolo frammento di pluteo che giace nei depositi della chiesa, (vedi tav. 364 n.° 55) e dovea rappresentare due pavoni fra tralci di vite con foglie di carattere originale. Nè mi sarei indotto ad assegnargli questa età, se non sapessi che altri lavori coevi presentano le stesse particolarità di foglie e la stessa maniera di tocco e di disegno delle ali del volatile.

Annovero qui fra i plutei, benchè forse sia stata fin dall'origine, com'è al presente, una grande formella decorativa, la lastra quadrata di marmo adorna di una croce, che vedesi oggidì incastrata al disopra della porta introducente nel Tesoro (vedi pag. 138). Entro ad una incorniciatura quadrata di foglie d'acanto e di dentelli è rappresentata una croce equilatera inscritta in un cerchio nel quale s'innesta, essendo l'una e l'altro formati da un semibastone ingegnosamente contesto di intrecciature di giunchi. È facile riconoscere in questo concetto una perfezionata imitazione della bella croce intrecciata da noi veduta sur una formella circolare della chiesa dei Partecipazî.

In qual modo i venti plutei suddescritti fossero insieme collegati intorno al coro dell'Orseolo, quale cornice li coronasse, quale zoccolo li sorreggesse, non ci è più dato di conoscere. Ma se amiamo affidarci alla guida delle analogie, siamo indotti a congetturare, che questi cancelli somigliassero a quelli della fronte del presbiterio del Duomo di Torcello, operati nel 1008 dagli stessi artefici, e presentassero cioè i plutei coronati da una semplice cimasa con bastone e guscio, e alternati con colonne poggiate immediatamente sul suolo e reggenti un architrave. Si può notare il forte divario di misura esistente fra i plutei di san Marco e quei di Torcello, essendo questi molto più alti di quelli; ma la ragione di ciò si rinviene assai facilmente considerandosi, che mentre il presbiterio di Torcello si solleva di due soli scalini, quello di san Marco in vece era dalla cripta sottostante sollevato per un metro, e che per ciò una considerevole altezza dei plutei avrebbe rubata di troppo

ai fedeli la vista dell'altare e dei celebranti. Non è difficile, che, oltre alle colonne suaccennate, i plutei fossero talvolta collegati a qualche basso pilastrino; e se il lettore mi chiedesse se qualcuno ne avanzi, io ardirei accennargli quei due, che fiancheggiano un pluteo sincrono delle gallerie, da noi già veduto alla tav. 246, di scalpello piuttosto trascurato, ma di uno stile che risponde pienamente al tempo che io assegno loro.

Si può credere che al presbiterio si salisse per tre scalette; due laterali all'abside e in diretta comunicazione con le navate minori della basilica, ed una centrale sull'asse della nave maggiore. Non si creda per altro che questa gradinata fosse semicircolare come l'odierna, non essendo verosimile che si tollerasse anche allora lo sconcio delle arcatine della cripta coperte in gran parte dagli scalini che salgono al coro. La gradinata d'allora dovett'essere rettilinea, forse protetta lateralmente da parapetti marmorei.

Ma per poterci formare un concetto completo dell'insieme del coro rifatto dall'Orseolo ci è d'uopo conoscere quanto avanza del suo ambone. La forma di ambone comune nelle chiese d'Italia dal VI al XII secolo fu quella di un piano sollevato intorno a due metri e fornito di due parapetti curvilinei, al quale si saliva per due scalette in opposta direzione, fiancheggiate esse pure da parapetti. Ne risultava che questi assumevano spesso la forma di triangoli scaleni, oppure di trapezî. Di questa maniera furono gli amboni ravennati del VI secolo, quello di Ancona del VII, quelli dell' VIII, di san Giorgio di Valpolicella, di Grado, di Voghenza, di Modena e di Brescia, e così pure quello di Torcello del 1008. Egli è dietro la scorta di quest' ultimo che noi possiamo giudicare che anche il san Marco dell'Orseolo ne fosse provveduto di uno, e ci è dato altresì di riconoscerne alcuni resti in sei frammenti scolpiti esistenti nella Basilica, dai quali possiamo indovinare la forma e l'ornato delle quattro fiancate delle sue scalette. Come quelle di Torcello, e come parecchie altre del VI secolo che vedonsi in san Marco, aveano la forma di trapezio e offrivano entro ad una larghissima incorniciatura formata di modanature svariate, delle decorazioni a bassorilievo di carattere simbolico od ornamentale. Di due sole di quelle quattro fiancate ci restano avanzi del campo ornato. Nell'uno consisteva esso in una grande croce greca rabescata di fogliami e fiancheggiata al basso dalle solite due palme, che si crede raffigurino la Vergine e san Giovanni Evangelista, nell'alto da due rose a girandola, che rappresentano forse il sole e la luna. Un'altra palmetta fu posta nell'angolo superiore a riempirne in qualche modo il vuoto. Più ricco e nuovo è l'ornato dell'altro campo, ove fra due rose raggiate sorge su di una base a gradini un tronco

Fig. 19. — Fiancate delle scale dell'antico ambone di san Marco. — anno 976.

intagliato a mandorle, che non si sa se vogliano rappresentare gemme o foglie, il quale si sviluppa in una corona circolare racchiudente entro ad un largo cono tronco una rosa simile alle inferiori. Al sommo della corona s' innesta un nuovo tralcio che si biparte e dà vita a palme pendenti, a caulicoli, pigne e foglie. In tutti questi ornamenti c'è un vivo contrasto fra la diligentissima condotta del disegno e dello scalpello, e l'arcaismo dei motivi, degni del secolo precedente. In una parola vi si vede la mano abile di un' artefice del secolo X, che per amore al simbolismo si studia di ripetere forme rozze e antiche, che sono ormai diventate straniere all' arte del suo tempo. Di qui quell'alto rilievo e quella nettezza e precisione di tocco che presentano le palme e le rose.

Questi frammenti dell'ambone si possono vedere in parte sulla galleria meridionale sotto il grande finestrone della facciata, in parte nel rovescio delle fiancate delle scalette dell'odierno ambone. Ed è notevole che nella ricostruzione della Basilica avvenuta nel secolo XI, e nei rifacimenti del successivo, si abbia avuto spesso la logica e direi anzi naturale e spontanea avvertenza, di riadoperare certi particolari della vecchia chiesa nella medesima funzione a cui erano stati in origine destinati, anche quando, come nel caso presente, si dovessero mutilare e scomporre.

Mentre la Basilica ci offerse quattro cimase di porte del secolo IX, non ce ne offre veruna del X, e se vi fossero non sarebbe certo disagevole il riconoscerle, avendo noi la scorta di quella che nel 1008 fu messa a fungere insieme da architrave su gli stipiti del secolo IX della porta principale del Duomo di Torcello. Si capisce che le cimase delle porte dei Partecipazî non aveano patito guasti dall' incendio del 976, come forse non li avea patiti tutta quella metà anteriore della Basilica, talchè i restauratori dell'Orseolo non credettero necessario di rinnovarle. Ciò invece di cui pare abbiano sentito il bisogno si fu d'arricchire gli stipiti delle vecchie porte, i quali, forse perchè disadorni, male rispondevano alla nuova splendida veste che la Basilica avea per opera loro indossata; e avvenne per ciò il rovescio di quanto si fece alla porta di Torcello, poichè mentre a questa si rinnovò la cimasa tollerandosi i vecchi stipiti, in san Marco si rifecero gli stipiti conservandosi le vecchie cimase.

Sono questi gli stipiti presso che intieri di due porte, che qualche anno addietro non si sarebbero potuti studiare, poichè venuti alla luce nel restaurare il nicchione estremo a destra della facciata della Basilica. Come molte sculture anteriori al mille, essi, poichè di marmo greco venato, erano stati rovesciati ed usati come semplici lastre di rivestimento; riconosciutane l' importanza furono saggiamente conservati e collocati nel deposito di vecchi frammenti che ora si stanno incastonando nelle muraglie del cortile di san Teodoro dietro la chiesa, il quale si convertirà per tal guisa in un piccolo ma ben proveduto museo, delizia degli archeologi.

La maggiore di queste incorniciature di porte (vedine un saggio alla pag. 122, lett. a) è formata da quelle modanature di svariato profilo, a gusci alternati con piatti bastoni e uniti da listelli, che vedemmo già sui frammenti dell'ambone e sugli ultimi sette plutei descritti, e sono specialmente caratteristici dell'arte bizantina di questo periodo. Qui però le modanature non si soffrirono tutte liscie, ma si vollero arricchite da foglie eleganti e da dentellini doppî. Le modanature corrono tutt' intorno gli stipiti e sono soltanto interrotte nel centro dell'architrave da un medaglione circoscritto da un cordone e racchiudente un busto del Salvatore col nimbo crucifero, con la destra in atto di benedire e con un libro nella sinistra; uno dei pochissimi bassirilievi figurativi, disgraziatamente mutilato, che ci sieno rimasti di questo tempo. Da quel poco che ne resta si può ad ogni modo argomentare del notevole avanzamento fatto dalla scultura bizantina dal tempo in cui partoriva gli orrori dell' altare di Ratchis e del Battisterio di Cividale.

Davanti a questi stipiti non possiamo passar sopra in silenzio alla loro più originale decorazione, cioè i doppî dentelli, che ritroveremo su altri lavori della stessa scuola. Essi sono il più antico esempio apparso a Venezia di questa decorazione, che trovata dai nostri artefici di facile lavorio e di buon effetto fu poi da essi adottata e usata tanto profusamente nelle architetture posteriori fino al secolo XV, da essere diventata una spiccata caratteristica dello stile veneziano. Il suo più antico tipo peraltro rinviensi nelle riquadrature marmoree parietali dell' interno di santa Sofia di Costantinopoli; e se si voglia por mente alla caratteristica scantonatura che separa ogni dentello, si dovrà risalire al V secolo per ricercarla sulle rovine dei monumenti della Siria. Si noti ancora, che mentre i dentelli di santa Sofia e quelli veneziani dall'XI secolo in poi sono di faccia rettangolare, questi del X secolo la presentano perfettamente quadrata, assumendo per ciò maggior finezza ed eleganza.

A quale delle porte della Basilica appartenessero questi bei stipiti, lo dice chiaro, innanzitutto la loro misura, superando in altezza tre metri, e quindi la loro ricchezza e la figura del Redentore, la quale dovette senza dubbio occupare il posto d' onore dominando l' ingresso principale, giusta il concetto ripetutamente espresso sulle chiese medioevali.

Ad una delle porte minori della Basilica dovettero in vece rispondere gli altri stipiti apparsi negli ultimi restauri (vedi tav. 364, n. 49 e 50). Nelle modanature, tuttochè di timido profilo, palesano lo stile del secolo X, ma principalmente nell'elegante fascia intagliata a foglie d'acanto silvestre, che con bel garbo girano tutt' intorno fermandosi nel centro dell'architrave contro una crocetta. È notevole che le foglie, anzichè terminare al loro vertice con una punta, ne offrono due accoppiate e di uguale altezza, e invece di mostrare la loro faccia diritta incavata dai soliti solchi, mostrano le convessità del rovescio. L'una e l'altra particolarità si rinviene, quantunque di raro, sui monumenti del V e del VI secolo, e ciò prova come gli artefici greci del X secolo studiassero con cura le opere dello stile proto-bizantino, e come la maniera loro si possa a buon diritto chiamare il rinascimento dell'arte bizantina.

Le varie rappresentazioni figurative dei plutei suddescritti ci fanno scorta per riconoscere l'opera del 976 in un ragguardevole numero di bassirilievi decorativi, che ornano oggidì la facciata della Basilica verso la piazzetta dei Leoncini. Abbiamo veduto nel capitolo precedente due formelle circolari adorne di intrecciature, che dovettero ornare la chiesa dei Partecipazî. Ebbene, il concetto di quei dischi decorativi non fu trascurato dai restauratori del X secolo, anzi lo acca-

rezzarono, dando origine ad una decorazione che divenne poi essenzialmente caratteristica dei palazzi veneziani dei tre secoli seguenti, e sono le note *patere* che portano scolpiti animali simbolici, e il più delle volte bizzarre rappresentazioni di bestie in lotta. Di questa specie sono quelle otto che vedonsi incastrate nelle pareti sotto due nicchioni della detta facciata, (vedi tav. 39 e 44), nelle quali è palese lo stesso scalpello e per gran parte gli stessi concetti di scene bestiarie vedute sui plutei interni del 976. Nel nicchione a destra, la prima formella rappresenta un mostro fantastico formato da quattro corpi di leone aventi una testa comune; la seconda offre, entro un' elegante concavità scanalata a raggio, un lepre atterrato da un'aquila che gli sta bezzicando un occhio, in atteggiamento graziosissimo, che ricorda assai uno dei pavoni del pluteo veduto alla tav. 243. È questa una delle più eleganti e leggiadre formelle che sieno in Venezia. La terza porta scolpita un'aquila ad ali aperte che tiene fra gli artigli un serpe. La sua fattura, piuttosto convenzionale, ci rammenta le aquile del pluteo frammentato esistente nei depositi. La quarta formella, di scalpello più esperto, offre un grifo che atterra un lepre. Nel nicchione a sinistra, la prima patera riproduce esattamente uno dei pavoni ad ali aperte e a coda spiegata che fanno bello il pluteo maggiore dell'interno. La seconda ci rappresenta un Orfeo ignudo che suona il flauto, mentre un leone lo porta mansuetamente a cavallo fra le piante di un bosco. Nella terza vedesi invece un leone, che assale e addenta alla spalla un uomo vestito, il quale sguainata la spada gli misura un colpo sulla testa. L'ultima patera in fine ci reca scolpito un uomo ignudo, che con la spada sguainata cavalca e minaccia un mostro fantastico, formato della metà anteriore di un bue e di quella di un lupo. Anche questa bizzarria ci rammenta uno dei piccoli plutei delle gallerie della navata maggiore.

In un' ultima formella della facciata della crociera settentrionale, collocata superiormente al ballatoio, io riscontro lo stile delle or descritte: e rappresenta su di un disco ornato di convessità cuneate un leone che atterra un lepre.

Non è sulle figurette umane offerteci da queste formelle che noi dobbiamo giudicare l'abilità degli scultori che hanno restaurato san Marco, bensì da parecchie altre più ragguardevoli per mole e per soggetto, che ci offre la nostra Basilica e il Duomo di Torcello. Sempre con la sicura guida di quest' ultima, e insieme delle sculture or ora vedute, noi possiamo tenere per fermo quale opera del 976 la figuretta di donna a bassorilievo, che vedesi pure incastrata nella facciata settentrionale di san Marco (vedi tav. 10 n.° 14). Da uno sfondo rettangolare incorniciato da un gentile ramo di foglie d'ulivo rilevasi la figura in piedi, che indossa una veste all'antica, succinta ai fianchi da ricca cintura, con un vezzo di perle al collo, con le braccia ignude strette ai polsi e al bicipite da anelli, con corona gemmata sul capo, da sotto la quale scendono sciolti i capelli. Tiene con la sinistra un lungo tralcio di palma terminato da un grappolo, e con la destra stringe e solleva una corona di foglie appena accennate, mentre alla sua dritta sorge uno dei soliti immaginarii palmizi, simillissimo a quelli scolpiti sui resti dell'ambone. Chi raffigura questa donna? Escluso che possa essere un'immagine di Santa, perchè mancante di nimbo, io giudico che ella rappresenti una vittoria; il genere dell'abito, la corona e la palma parlano chiaro. Mi si obbietterà che la figura non è alata come dovrebb' essere una vittoria; ma io potrò ricordare al lettore che non sempre presso gli antichi si rappresentò alata. Gli Ateniesi ad esempio aveano innalzato all'ingresso della loro acropoli un tempietto alla vittoria aptera, che sussiste tuttavia, e fu così sognata dall'ambizione loro, che si teneva ormai in pugno il trionfo in tutte le battaglie, sì che la vittoria non avrebbe potuto mai più lasciarli. Forse il medesimo concetto, depurato dalla fede cristiana, guidò i greci del secolo X a rappresentare senza ali quella vittoria celeste, che era sempre riservata a chi avesse operato il bene. Assai probabilmente la nostra figura formava parte di un insieme oggidì perduto, dal quale assai più facilmente si dovea raccogliere la significazione allegorica che io le attribuisco. Un bassorilievo sincrono del Duomo di Torcello ne porrà in chiaro l'ascoso simbolismo.

Quanto al valore artistico del bassorilievo c'è da rallegrarsi, se si ripensi alle barbarie di due secoli addietro; ma l'occhio che va ricercando la perfezione dell'arte, la forma, le giuste proporzioni, la naturalezza della posa, ha poco da gustarvi. Le proporzioni ne sono alquanto tozze, le gambe volgarmente aperte, rigida la movenza, esagerate le mani e il collo, inespressiva la faccia, dure e taglienti le pieghe.

Minori difetti presenta un altro bassorilievo figurativo nell'interno della Basilica, nel quale io sono indotto a vedere gli stessi scalpelli greci che servirono l'Orseolo; tale è uno di quelli che fiancheggiano oggidì l'altare della Vergine (vedi tav. 279 P. 3). Va suddiviso in due zone, di cui l'inferiore è formata da due svelte arcate, sorrette da colonne, che accolgono due figure di santi in piedi, la superiore rigidamente rettangolare accoglie tre mezze figure, una di santa nel mezzo e due di santi ai lati. Le colonnette scannellate ad elica, le loro basi piuttosto goffe, i loro capitelli a paniere finamente intagliati e i gentili archivolti, annunciano chiaramente il secolo X. E similmente le figure di santi, i quali, benchè si avvantaggino di molto per proporzioni e atteggiamento sopra la vittoria suddescritta, hanno tuttavia faccie inespressive, mani difettosissime e pieghe secche. La mancanza di iscrizioni o di sigle, che in origine furono forse dipinte o dorate, non permette di conoscere quali santi vi si sieno voluti rappresentare. I rotoli e le penne tenuti dalle figure maschili e la veste che indossano li denoterebbero apostoli od evangelisti; ma non ardirei battezzare per una Madonna l'immagine femminile, per la ragione che stringe nella destra una crocetta, con che la Vergine, ch'io mi sappia, non fu mai rappresentata.

Ci sa dire la cronaca Dolfin che « *Petrus Ursiolo aedem sancti Marci non restaurat solum, vero musaico ornat proprio sumptu* » (vedi Doc. n.° 44); e a dir vero la notizia mi pare attendibilissima, se si ponga mente al costume d'allora di ornare con musaici figurativi l'abside e la sua testata, di quelle chiese almeno che si volevano splendide davvero. E se Roma possiede ancora quattro basiliche con musaici del secolo IX, non è certo assurdo il credere che anche il san Marco dell'Orseolo ne andasse fregiato. Essi ad ogni modo, dopo meno di un secolo di esistenza, dovettero cadere sotto il martello demolitore guidato dalla mano del doge Domenico Contarini.

L'ARCHITETTURA NELLE LAGUNE E NEL VENETO DAL RESTAURO DI S. MARCO ALLA SUA RIEDIFICAZIONE.

Lo splendore dei nuovi ornamenti prodigati da Pietro Orseolo nel restauro della Basilica di san Marco dovette tornare oltremodo onorevole e vantaggioso ai valenti artefici greci che li aveano immaginati e condotti. La rara ventura di poter disporre dei migliori artisti che l'Italia allora albergasse dovea spronare i veneziani ad esercitare la loro sesta e i loro scalpelli, adoperandoli nella costruzione di chiese e di palazzi.

Pietro Orseolo I li avrà fors' anche occupati nel restauro del Palazzo Ducale, restauro che, insieme colla costruzione o riedificazione di una suntuosa cappella privata, ebbe compimento da Pietro Orseolo II. Ma dell'edificio di quel tempo nulla ci rimane.

Esistette in Venezia fino a pochi anni fa la chiesa di santa Maria in Gerusalemme o delle Vergini, chiesa che il Galliciolli affermava eretta nel 983, e il Sansovino riedificata nel secolo XII dal Doge Pietro Ziani. Era una Basilica a tre navate spartite da colonne, le quali, quando venne vandalicamente distrutta per ampliare di un breve tratto l'Arsenale, furono vendute insieme coi loro capitelli al marmista Sr. Dorigo, presso il quale si possono tuttavia in parte vedere. Quei capitelli si dividono in tre classi distinte: alcuni risalgono al VI secolo e sono frammenti di più antiche chiese; parecchi altri accusano lo stile veneto-bizantino, mostrandosi del tempo dello Ziani; due in fine presentano il puro stile neo-bizantino del secolo X, confermando pienamente la data affermata dal Galliciolli. In questi ultimi, di svelte forme, con grandi e bene intagliate foglie d' acanto spinoso, e con un terzo giro delle medesime messe a surrogare capricciosamente ovoli e volute, è facile riconoscere gli stessi scalpelli, che hanno operato quelli di san Marco ordinati dall'Orseolo.

Reliquie di ricco edificio dovuto ai medesimi artefici, sono senza dubbio i quattro capitelli compositi che nel 1460 furono impiegati nella costruzione della Porta dell'Arsenale. Come i precedenti e come la maggior parte di quei di san Marco, sono circondati da due ordini di belle foglie del solito acanto, hanno volute agli angoli, ed offrono la particolarità di due rami di fogliette che si distendono sotto l'abaco.

Intorno all'anno mille dovett'essere riedificata sant'Eufemia alla Giudecca, e di questo tempo sono le colonne e sei capitelli della chiesa odierna, frammisti ad altri di più vecchia data. I primi peraltro, tuttochè manifestanti lo stile neo-bizantino, non sono da tenersi lavoro degli artefici greci, bensì una rozza imitazione delle maniere loro dovuta a qualche scalpellino veneziano. Nè è straniero nell' intaglio talvolta minuto delle foglie lo sforzo dell'artefice di accostarsi ad un modello del VI secolo esistente nella chiesa stessa.

Di maggiore importanza è in Venezia la troppo dimenticata chiesa di san Giovanni decollato, che il Galliciolli dice fabbricata l'anno 1007; ed infatti le sue tre navate lo confermano validamente. Sono spartite da cinque arcate per lato, girate in doppio semicerchio e con una curva semiovale tendente all' acuto, quasi come quelle dei palazzi Sassanidi. Le sorreggono otto colonne con capitelli di scuola veneziana, assai migliori di quelli di sant' Eufemia, quantunque ne ricordino il fare. In essi è ad ogni modo evidente la continuazione o meglio gli ultimi riflessi dell' arte italo-bizantina dei secoli precedenti, modificata e ingentilita dagli esempi recenti delle opere degli artefici greci. Questo prezioso avanzo di chiesa, la più antica che racchiuda Venezia, deve la sua conservazione all'essere stata quasi sempre salva dai numerosi incendî, che nel secolo XII funestarono la città.

Giovanni Diacono lasciò scritto nella sua cronaca, che nell'occasione in cui Orso Orseolo fu innalzato alla dignità di vecovo di Torcello (anno 1008), suo padre, il doge Pietro Orseolo II, *sanctae Mariae Domum et ecclesiam, jam pene vetustate consumptam, recreare studiosissime fecit*. Sono infondati i dubbî del Selvatico, se cioè il cronista alludesse con quelle parole alla cattedrale di Torcello o piuttosto a santa Maria di Murano, poichè non potendo la voce *domum* riferirsi ad altro che all' episcopio torcellano, ne viene di conseguenza che la chiesa accennata non potesse essere che l' attigua Cattedrale. Che se pur quella dichiarazione non ci fosse, resterebbe sempre la preziosa basilica capace di chiarire artisticamente ogni dubbio e di assicurarci che ella dovett'essere appunto restaurata in quel tempo. Ma al Selvatico e a tutti coloro che scrissero intorno a questa chiesa, le sue molte sculture del 1008 non potevano parlar chiaro, reputandole essi erroneamente avanzi di antiche basiliche altinati del VI o del VII secolo.

Forse allorchè nell' 864 si rifecero quasi tutte le muraglie perimetrali della chiesa, e le si aggiunsero le cappelline ed absidi minori tuttavia esistenti, l' antica navata maggiore non fu toccata; talchè al principiare dell' XI secolo ella potè trovarsi così rovinosa da richiedere una radicale rifabbrica. Questa sola ad ogni modo è la parte della chiesa che venne rifatta e che resta anche oggidì quasi intatta. Dissi quasi, poichè potei convincermi che la sua parte superiore, corrispondente al presbiterio, dovette patire nel secolo XIII esiziali danni, vedendosi per quel tratto rifatti i cancelli laterali del coro e perfino i capitelli delle maggiori colonne, in numero di cinque.

I capitelli delle altre tredici colonne son tutti, meno uno che è del VI secolo, lavoro del 1008, e trovano così perfetto riscontro in quelli del san Marco dell'Orseolo da noi già veduti, da tornare affatto inutile il descriverli. Uno solo se ne discosta, perchè imitazione di quello del VI secolo, originalissimo capitello di maniera composita, che in luogo dell' ordine inferiore di foglie ha un giro di eleganti arboscelli a fogliette di vite. Qui tutti i capitelli della navata sono coronati da basse cimase di marmo rosso formate da un bastone, da un guscio e da un listello. Sulle cimase s'impostano gli archi, nudi, semicircolari, a piede alquanto rialzato; ed è questo il più antico esempio nelle lagune di tali archi ad alto peduccio, che nei secoli seguenti formarono la delizia dei costruttori veneziani (vedi *Fig. 20*).

Conservatissima e preziosissima è la fronte principale dei cancelli del coro formata da cinque intercolunnî, dei quali il centrale aperto è più spazioso degli altri, che sono invece chiusi da ricchissimi ed eleganti plutei quadrati. Le sei colonne del cancello hanno basi piuttosto pesanti, formate da un guscio e da un toro, che riposano su di un plinto quadrato, le cui faccie presentano un' incassatura lateralmente girata in semicer-

chio rientrante, maniera caratteristica dello stile neo-bizantino. Fra i capitelli superiori se ne notano due di fino intaglio e di elegante composizione. Gli è special-

uccelletti. Ma negli altri quattro plutei del prospetto, pur riconoscendo lo stesso stile e la stessa età, si è co-stretti a vedere l'opera di un artefice, che in san Marco

Fig. 20. — Capitelli delle navate del Duomo di Torcello — anno 1008.

Fig. 21. — Pluteo del Duomo di Torcello — anno 1008.

mente in un quinto pluteo che si trova lungo i cancelli di fianco, che si può riconoscere lo stile dei più ricchi del san Marco, nelle treccie che l'incorniciano, nel ce-spuglio d'acanto alla base, nella pigna centrale e nelle girate a foglie accartocciate e a grappoli bezzicati da

non lasciò nulla del proprio scalpello. Essi sono con ogni verosimiglianza lavoro di uno scultore greco troppo tardi arrivato nelle lagune per poter operare nella basilica marciana, ma in buon tempo per poter condurre nel duomo di Torcello questi splendidi plu-

tei. Nuove infatti ci riescono le loro belle composizioni, le bene distribuite girate ricche di foglie, di calici e di fiori di elegante morbidezza; nuovo il concetto di quei due pavoni che si arrampicano a bezzicare del grano raccolto in un vasetto sorretto da lunga colonnina; nuova la tecnica usata nella scultura dei brutti leoni, dei conigli, degli uccelli e sopratutto dei grandi pavoni, i quali, tuttochè trattati con la massima cura e finezza, non raggiungono peraltro il garbo, la naturalezza e le belle proporzioni di quei di san Marco, e molto meno la prodigiosa eleganza di quello del san Salvatore di Brescia. Nuovi infine ci tornano i motivi ornamentali delle incorniciature, cioè quegli originali ovoli del guscio, se così si possono chiamare; quelle fascie a foglie mosse come fiamme, e sopratutto quella serie di anelli racchiudenti graziose rosette. Quest'ultimo motivo, perchè di facile lavorazione e di sicuro effetto, fu usitatissimo nel secolo seguente dai veneziani, i quali se ne valsero per ornare con fregî chiese e palazzi. Ma questo stesso motivo fu pure il prediletto di quegli artefici bizantini, che intagliarono in avorio certi eleganti cofanetti, ricchi di rappresentazioni bestiarie, o di lotte umane di gusto pagano e di rado di figure di santi: cofanetti che molti con evidente errore battezzarono per opere della decadenza romana, mentre devono riguardarsi frutto dell'arte neo-bizantina del X e dell'XI secolo. Questi plutei di Torcello e le formelle di san Marco ne fanno fede (vedi *Fig. 22* e *23*).

Fig. 22. — Pluteo del Duomo di Torcello — anno 1008.

Un altro pluteo di questo tempo racchiude la basilica torcellese, e viene molto opportunamente a provare un nuovo errore di coloro che l'hanno avuto in conto, come i cofani suddetti, di lavoro romano e pagano. È desso quel bassorilievo simbolico-figurativo, mutilato e frammentato, che vedesi incastrato sotto la scaletta dell'ambone odierno. Lo incorniciano modanature a gusci, listelli e bastoni, arricchiti di cordoni e treccie, che annunziano tosto lo stile neo-bizantino; ciò nullostante, la composizione interna parve al Selvatico allusiva al culto di Mercurio ed opera del secolo V, e al Battaglini una Fortuna, avanzo del paganesimo e di edificî altinati. Ma da quelle figure spira tutto il fare degli artefici greci restauratori di san Marco e del nostro Duomo. Che cosa rappresenta dunque? Esso manca di una delle cinque figure che doveva offrire in origine, chiarendo con essa la significazione dell'allegoria; ma io ebbi la fortuna di rinvenirla or sono due anni tra i frammenti di un marmista di Venezia, dopo tanti secoli di smarrimento. Completata per tal modo la scena, potei capire facilmente, che la figura virile seminuda su ruote alate, che occupa il centro, non è punto un Mercurio od una Fortuna, bensì la personificazione del Tempo: di quel tempo cioè che Iddio offre all'uomo affinchè operi il giusto e combatta le proprie malvagie passioni; ciò che mi pare espresso dalle bilancie e dal bastone che stringe nelle mani. Alla destra vedesi una figura d'uomo, che si lascia sfuggire il Tempo lisciandosi la barba; ma già lo attende il pianto e la tristezza, rappresentate da una donna in atteggiamento di mestizia profonda. Alla sinistra in vece è scolpito un giovane, il quale afferra il Tempo pei capelli, mentre dietro di lui una Vittoria con palma e corona in mano raffigura le gioje del paradiso che gli sono riservate. Simile ufficio e simile significazione dovea avere la vittoria del san Marco dell'Orseolo, che somiglia tanto a questa di Tor-

cello. Da tutto ciò risulta che quella composizione, ben lontana dal ricordare scene pagane, mirava essenzialmente alla sintesi della legge cristiana, rispondendo all'ammonimento di san Paolo: *dum tempus habemus operemur bonum* (Gal., VI, 10. — Vedine la fig. più oltre).

La cattedrale di Torcello racchiude ancora del 1008 ragguardevoli resti dell'ambone originario, che dovea sorgere entro il recinto del coro, fiancheggiato da due scalette all'antica. Esso durò intatto fino al secolo XIII, quando, pel seguito restauro del presbiterio, fu tratto di là e poi ricomposto goffamente insieme con altri marmi fuori del chiuso, ove presentemente si trova. I parapetti curvilinei superiori, che in origine dovettero essere molto più ricchi di quello che si presentano oggidì, furono fatti servire al nuovo ambone, ma delle quattro belle fiancate delle scalette si fece sciupìo, segandole barbaramente per adattarle a pezzi alla nuova costruzione. Fu allora che il pluteo simbolico suddescritto perdette la figura della Vittoria da me rinvenuta. In questa congerie di frammenti di cui è grottescamente infagottato l'odierno ambone, il Ruskin vide la fretta e l'ansia dei fuggiaschi altinati del 641 ricoverati in Torcello; ciò che lo condusse a riguardarne le belle sculture quale frutto del V o del VI secolo. Esse hanno in vece riscontro in quelle pietre di san Marco in forma di trapezio, che vedemmo ornate con arcaiche decorazioni simboliche. Anche qui la larga incorniciatura di modanature, rese peraltro ricche da cordoni, treccie, foglie e fusarole; anche qui un'arcaica figura simbolica nel campo, che pare un candelabro ardente dalla cui base nascono a girate foglie di vite.

Fig. 23. — Pluteo del Duomo di Torcello — anno 1008.

Fra varî altri frammenti del 1008 che racchiude la chiesa, ricorderò due colonnine con graziosi capitelli, che stanno oggidì sulla cattedra episcopale; un fregio elegante che vedesi fuori della porta meridionale insieme con varî altri frammenti, e la bella cimasa adorna di un tralcio di vite di cui s'incorona la porta maggiore.

Torcello conserva ancora nel suo Museo tre importanti sculture di stile neo-bizantino di questo tempo, e sono: un frammento d'arco di ciborio adorno d'un rozzo vaso donde escono girate a foglie di vite, unico avanzo di ciborio di quel tempo e di quello stile; una graziosa incorniciatura di finestrella quadrata, adorna d'un guscio intagliato e di dentelli doppi a faccie quadrate; una formella rettangolo-arcuata, incorniciata da un bastone di foglie infilzate e vagamente adorna d'un albero a tralci fioriti, dai quali pendono gruppi di foglie accartocciate e grappoli d'uva bezzicati da uccelletti. È la più antica formella di questa specie che io conosca, è il prototipo di quelle di cui nei secoli seguenti, insieme con le patere, si fece tanto sfoggio sulle facciate dei palazzi veneziani.

Una grande formella dell'istesso stile, la maggiore che si conservi, si può vedere ad una delle estremità della loggia, che ricorre all'esterno dell'abside del Duomo di Murano. Entro ad una cornice formata da due file di dentelli, doppî o semplici, separate da un bastone, si eleva un albero di rigogliosa vegetazione, dal quale nascono rose e pendono foglie e grappoli d'uva fra un gran numero d'uccelletti. La natura del fogliame e la tecnica dello scalpello, ajutato da gran lavorio di trapano, fanno risovvenire certi plutei della basilica di san Marco.

Venezia conserva un numero abbastanza considerevole di sculture neó-bizantine della fine del X secolo, o del principio del seguente, che hanno ornato case e palazzi di quel tempo e poi furono rimesse in opera in nuove ricostruzioni. I lavori da noi veduti a san Marco e nel duomo di Torcello ci servono di guida sicura per riconoscerle.

Tenendo d'occhio alle belle foglie d'acanto spinoso, che ornano i capitelli delle due chiese or nominate e quelli di santa Maria delle Vergini e della Porta dell'Arsenale, la cui originalità spicca sopratutto nei caratteristici rovesci, le troviamo moltiplicate e tradotte in lunghe cornici su alcune abitazioni della città. Si possono vedere, per esempio, su due fronti di un vecchio palazzo, che prospetta sulla Corte del Milione e insieme sulla Corte Morosina a san Giovanni Grisostomo, e similmente su di una casa presso il Ponte Storto a sant' Apollinare, e su di una terza presso il Palazzo Widmann a san Canciano. Tutte tre sono eziandio fornite di numerose patere decorative spesso di uguale età, che, come quelle di san Marco, offrono animali in lotta, pavoni od aquile ad ali e code spiegate, ovvero grifoni accoppiati. Le stesse cornici appariscono pure sul Palazzo Bembo e su di una casa presso la Prefettura, ambedue sul Canal Grande, ed ambedue provvedute ancora di cornici del secolo IX, le cui rozze foglie si offrono ad un immediato confronto con quelle eleganti del X.

Oltre che di cornici intagliate e di formelle figurate, i palazzi eretti verso il mille si abbellirono eziandio di archivolti e di fregî leggiadramente rabescati, che in qualche parte sussistono tuttavia. Ne sia esempio la porta del palazzo Malipiero sul campo san Samuele, che vedesi coronata da un arco acuto finamente scolpito, i cui cunei, non perfettamente concentrici, si riconoscono senza fatica per frammenti di un' antica arcata semicircolare di stile neo-bizantino. È adorno di girate a foglie e grappoli d'uva, con colombe, conigli ed un pavone a coda spiegata, che in origine doveva occupare la sommità dell'arco. La ghiera è limitata esternamente da una cornice formata da un listello, da dentelli e da un guscio intagliato a fogliette, le quali hanno uno speciale riscontro in quelle che incominciano due plutei del cancello torcellese, mentre quelle dell'archivolto, a gruppetti di tre, ricordano certi altri plutei di san Marco e la grande formella di Murano.

Molte sono le chiese e i palazzi di Venezia, sui quali è facile riconoscere formelle decorative dello stile che stiamo scorrendo; ma si esige un occhio esercitatissimo per saperle sceverare dalle moltissime che si scolpirono nei secoli seguenti. In minor numero si trovano fregî orizzontali del nostro stile, laddove dei secoli successivi se ne conservano centinaia di metri. Un raro frammento di fregio scolpito nello stile dei plutei di Torcello, a girate, con grappoli, foglie varie e una colomba, è posseduto dallo scrivente.

In tanta copia di bocche da pozzo di stile bizantino che Venezia conserva tuttavia, non ve n'ha alcuna che si annunzi lavoro dei restauratori di san Marco e del duomo di Torcello. Ne sussiste peraltro una, la quale non fu da loro nè al tempo loro scolpita, ma presenta ad ogni modo il loro stile ritratto con tanta fedeltà di motivi e con tanto carattere di concetto, da doverla tenere per fermo una riproduzione diligentissima di un lavoro dovuto ad essi e andato perduto. È questa una bellissima bocca da pozzo, proveniente forse da Venezia, ove presentemente si trova, ma che fin dal principio del secolo stette nel villaggio di Cessalto presso Oderzo. Un'iscrizione la dice scolpita nel MCCCCLXVII da un maestro Cristofolo di Martin *tajapiera*, e uno scudo dello stile appunto del secolo XV, ed evidentemente sincrono col tutto, ne conferma la data, assicurandoci con esempio rarissimo, ma non unico, come al tempo del rinascimento, insieme con le sculture romane, si amasse talvolta riprodurre anche i lavori dello stile bizantino. Niuno meglio di noi, che conosciamo già le produzioni degli artefici greci chiamati dal I Orseolo, è in grado di riconoscere su questa bocca da pozzo lo stile loro in ogni più riposto particolare. Chi in fatti non vede nelle colonnette ottagone che si alzano isolate a' suoi angoli, nelle basi e nei capitelli, lo stesso

Fig. 24.—Riproduzione del 1467 di una bocca da pozzo di stile neo-bizantino scolpita intorno all'anno 1000.

carattere e lo stesso concetto delle colonnine del basamento del presbiterio di san Marco? Chi non riconosce in quei timidi dentelli, in quei gentili e svariati archivolti, in quei vasi, pavoni, leoni ed altri animali in lotta, la stessa mente che concepiva cose analoghe, che vedemmo poc' anzi in san Marco e a Torcello? La corrispondenza è così perfetta, che senza dello scudo e dell'iscrizione il pozzo si giurerebbe scolpito al tempo degli Orseoli; e per questo, e perchè l'oscuro *tajapiera* del 1467 non avrebbe certo saputo creare una composizione che rispondesse così mirabilmente, non già ad uno stile, ma ad un breve e fino a questi giorni ignorato periodo di uno stile, al tempo suo già tramontato e dimenticato, io ne offro al lettore l'immagine come preziosissimo saggio di una bocca da pozzo di stile neo-bizantino e di scalpello greco.

La costruzione più ragguardevole della prima metà del secolo XI che resti nelle lagune è senza dubbio il duomo di Caorle, sorto nel 1039, e che conservasi presso che intatto. È la più antica chiesa dell'estuario, nella quale le vecchie e severe maniere basilicali cominciano a cedere il campo a forme nuove e complicate. Nulla in essa appoggia il sospetto che l'arte lombarda sia concorsa in verun modo alla sua costruzione, eppure le sue navate, anzichè essere spartite da due sem-

plici file di colonne, sono divise da colonne alternate con pilastri, precisamente come da più di mezzo secolo s' era incominciato ad usare nella Lombardia e in altre regioni. Nel restante il duomo di Caorle segue le norme delle solite basiliche a tre navate, coperte di legname e terminate da tre absidi. Le minori non hanno esternamente risalto alcuno, e la maggiore gira di dentro semicircolare, e di fuori poligona. Questo particolare è essenzialmente caratteristico dello stile bizantino; e la mano bizantina vedesi infatti eziandio negli accessorî decorativi, quali le arcate cieche che arrivano la muraglia absidale, e la cornice a belle foglie d'acanto spinoso, simile alle suddescritte, che ricorre all' imposta del semicatino interno. Ma forse insieme con qualche artefice greco lavorarono nel nostro duomo parecchi artefici veneziani, accusandolo certe forme di capitelli e gli archi delle navate, a doppia ghiera e di curva semielittica acuminante, i quali hanno perfetto riscontro nella chiesa veneziana di san Giovanni Decollato, che vedemmo sorta nel 1007. Contuttociò i capitelli di quest' ultima la cedono per varietà ed eleganza di forme e finezza di condotta a quelli di Caorle; circostanza dovuta forse al progresso fatto dall' arte veneziana nei trentadue anni che li separano. Sono sempre di maniere corinziesche, con doppî caulicoli e con foglie di carattere greco, di forme spesso originali; li coronano cimase alquanto più espanse ed alte di quelle del duomo di Torcello, e come quelle di san Marco adorne di tarsie nere a disegni di sapore bizantino.

Allo stesso secolo XI parmi si possa assegnare il curioso campanile di Caorle, cilindrico come quelli antichissimi di Ravenna, ma coperto da un cono, e adorno a mezza altezza da una finta galleria archeggiata sorretta da colonnine, e più in su da un fregio a denti di sega di carattere veneto-bizantino.

Lo stile neo-bizantino di questo primo periodo ha lasciato traccie di sè anche in Padova. In uno dei chiostri del convento di Sant'Antonio vedesi un sarcofago del secolo XIV contenente le ceneri di un Guido da Lozzo, sulla cui fronte fu adoperato un intiero pluteo bizantino scolpito senza dubbio intorno all'anno mille, e sui fianchi due frammenti d'un secondo pluteo simile al precedente. Lo decorano tre arcatine intagliate a gentili fogliette, sostenute da colonnelle e racchiudenti, nel centro un semplice monogramma del Salvatore entro corona legata da lemnisci, portata dagli artigli di un' aquila ad ali spiegate; ai lati un vaso, dal quale sorge la simbolica vite, ricca di foglie, di grappoli e di pampini. La rozza tecnica usata specialmente nell'intaglio delle foglie, della corona e dei capitelli, fanno sospettare nel loro artefice quello stesso che arricchì per l'Orseolo il pluteo del VI secolo, che vedemmo sulle gallerie nella nave principale di san Marco.

E l' intervento dello stile neo-bizantino io lo riconosco pure nella famosa chiesa di santa Sofia in Padova, chiesa che io credo fondata appunto nella prima metà del secolo XI, e non nel VI o nel IX come supposero il Ricci, il Selvatico e il Dartein. Di questo tempo sono i soli due ordini inferiori della sua vasta ed originalissima abside, che il Dartein giudicò senza validi argomenti una porzione di rotonda, ma che per mio avviso fu, com'è al presente, il fondo di una basilica, le cui navate minori giravano dietro l'abside della maggiore, precisamente come nel san Stefano di Verona, esempio che risale al secolo precedente. E che la santa Sofia fosse fin dalla sua origine di forme basilicali, lo provano le nicchie della parte inferiore della sua facciata, affatto simili a quelle della grande abside. In questa il nicchione centrale risaltava in origine di fuori in forma circolare, e solo nel secolo XII fu ridotto com' è presentemente. Fors' anche nell' XI le navate furono spartite da colonne alternate con pilastri, come quelle del Duomo di Caorle e come doveano certo essere nel secolo seguente. Certi rozzi fregî e capitelli, sui quali sono scolpite croci, caulicoli, palme ed animali simbolici, accusano gli scalpelli del paese; ma la profusione di nicchie e di arcate cieche, certe belle cornicette intagliate e un capitello corinziesco con accurate foglie di acanto spinoso, palesano la mente e la mano di un artefice greco.

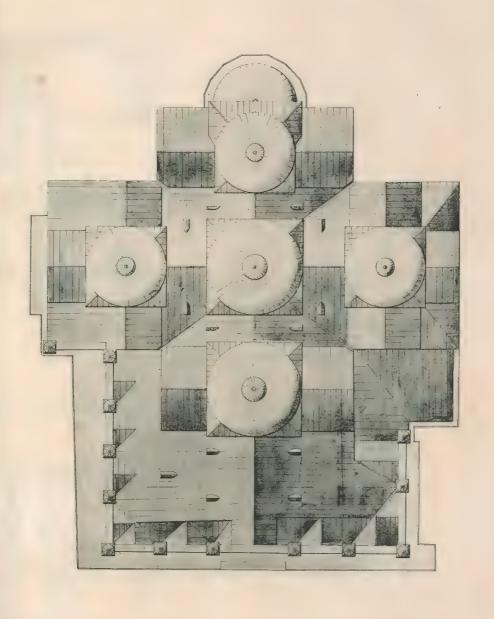
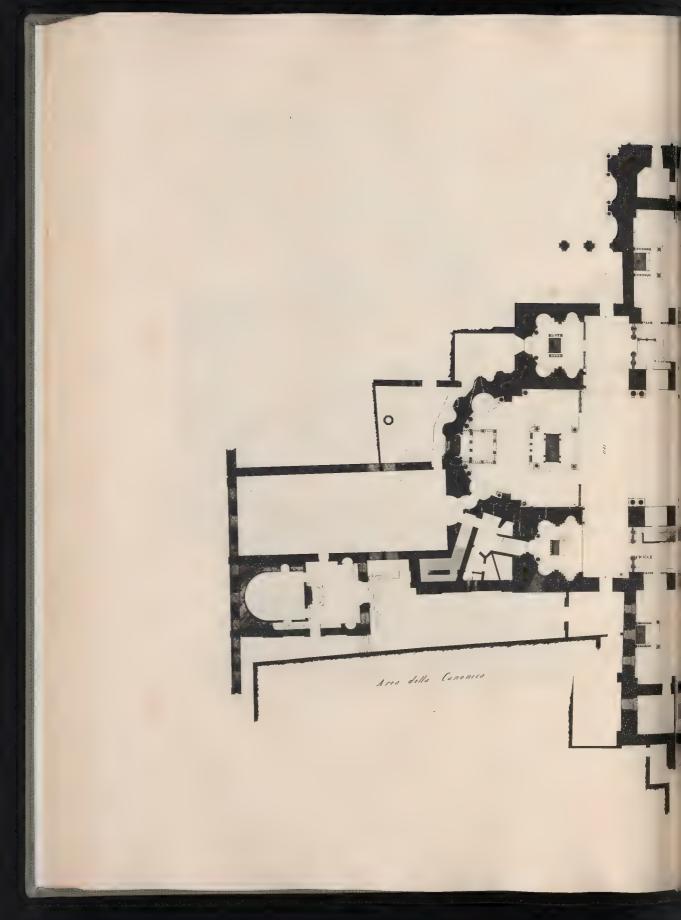
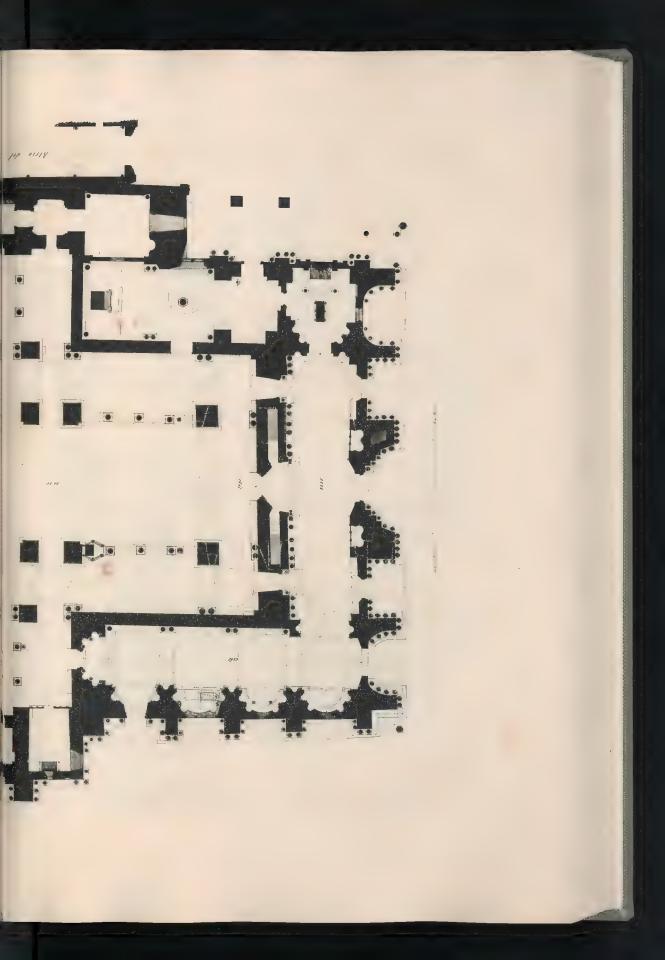
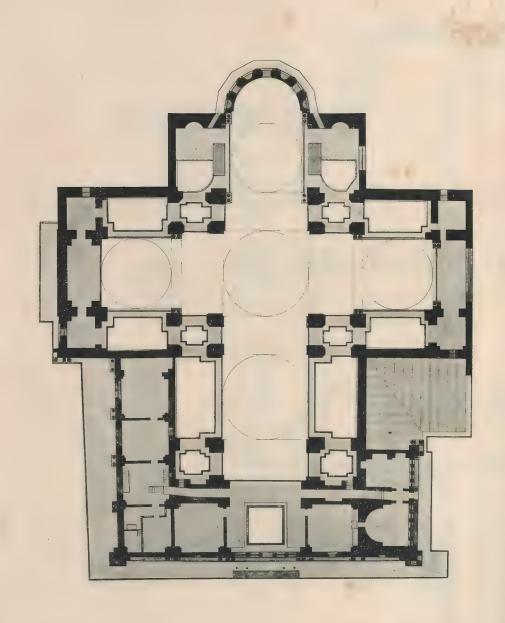
Ma dove non arrivò il benefico raggio dell' arte neo-bizantina ivi l'arte indigena anche verso la metà del secolo XI si mantenne rozza e direbbesi barbara come quella del IX secolo. Ciò è chiaramente dimostrato dalla cattedrale di Aquileja innalzata dal patriarca Popone fra il 1019 e il 1025.

È una vasta basilica, ricostrutta forse sulle basi di una del IV secolo, come lo può provare la sua pianta, che ha riscontro con quelle delle basiliche costantiniane di Roma, con nave trasversa e con le navate minori così larghe, da lasciar credere che in origine fossero spartite in due. Il patriarca Popone rifabbricandola la ridusse a tre sole navi, allungò le braccia della croce costruendo due cappelle absidate e innalzò il santuario di molti gradini per ricavarvi sotto una cripta, com' era costume del suo tempo. Il terremoto del 1348 recò guasti considerevoli a questa basilica, talchè le sue navate dovettero essere ricostruite; e fu allora che sulle vecchie colonne furono girati archi acuti e che le pilastrate della crociera e dei capi dei colonnati, come il tetto, furono trasformate nel medesimo stile. Con tutto ciò la basilica non perdette della sua importanza, conservando tuttavia intatte le colonne del secolo XI con le loro basi e i capitelli, e nelle braccia della crociera anche gli archi originarî, che appariscono semicircolari, e impostati su di un alto pulvino, come quelli delle chiese ravennati ed istriane del VI secolo. Come le rozze basi e i tozzi e ruvidi fusti delle colonne, anche i loro capitelli corintî palesano la barbarie degli edificatori di questa chiesa, adorni come sono di foglie pesanti e male intagliate, e di caulicoli che non si avvantaggiano per nulla sulle sculture del IX secolo. Questa permanente barbarie risalta ancor più nei capitelli della cripta, intagliati a caulicoli, a foglie di palma e ad arcatine minuscole, così ruvidamente trattate, che parrebbero uscite dagli stessi scalpelli che servirono in Roma il Papa Adriano I. Anzi una delle cappelle della crociera conserva ancora i suoi originali e quasi intatti cancelli, i cui ricchi bassirilievi a intrecciature sono così rozzi, che certi scrittori come il Mothes, il Selvatico e molti altri, li presero addirittura per lavori dell' VIII secolo. Ma per mio avviso s' ingannarono, non avendo osservato innanzi tutto, che la medesima rozzezza di particolari regna in tutta la basilica: poi, che quei cancelli si mostrano eseguiti espressamente per la cappella che chiudono: da ultimo, che le molte intrecciature di cui sono coperti si mostrano formate di fettuccie, non già scanalate da solchi equidistanti per raffigurare vimini, come quelle del secolo VIII, bensì da due incisioni lungo i loro margini,

precisamente alla maniera greca del secolo IX, che vedemmo introdotta nelle lagune al tempo dei Partecipazî. Apparendo qui dunque chiara l'influenza dei lavori che gli artefici greci operarono nella vicina Grado per ordine del Patriarca Giovanni juniore, resta esclusa affatto la possibilità che quei plutei risalgano tant'oltre.

L'origine romana del duomo aquilejese è altresì confermata dal battisterio che gli sorge dinanzi, il quale, come quelli del IV o del V secolo, è quadrato di fuori, ed internamente ottagono con quattro nicchioni. Esso è discosto tanto dalla fronte della basilica da poter concedere lo spazio ad un quadriportico anche più vasto di quello di Parenzo; e non dubito che in origine vi fosse. Ma nel secolo XI non fu ricostrutto, limitandosi Popone ad un atrio di tre campate corrispondente alla sola nave maggiore, sorretto da pilastri e da colonne, nelle cui cimase e capitelli, qui pure caricati da alti pulvini, ricompare lo stesso rozzo scalpello e gli stessi barbari motivi dei capitelli e dei plutei interni. Forse nella seconda metà del secolo XI quest'atrio fu collegato al Battisterio mediante un lungo androne a due piani, coperto da vôlte a crociera e da una cupola, e coi muri scavati a lunghi nicchioni; forme che palesano un progresso artistico e l'influenza dello stile veneto-bizantino.

Area della Canonica

Atrio del

LA BASILICA DI SAN MARCO RIFABBRICATA ED AMPLIATA DA DOMENICO CONTARINI.

ONVIEN CREDERE CHE soltanto l' antica passione d' invecchiare i monumenti, attribuendo ad essi l' età più remota che fosse possibile, facesse credere di buon grado a tanti cronisti e a tanti scrittori veneziani, che la presente basilica di san Marco fosse tuttavia quella che il primo Orseolo restaurava dai danni dell' incendio, e il doge Domenico Selvo compieva ornandola di musaici. Lo credettero per secoli senza uno scrupolo al mondo, a costo di urtare contro il buon senso, anzi di contraddire ai fatti, e di far poco onore alla Repubblica e all'arte. Se avessero posto mente all' affermazione di Giovanni Diacono, che cioè Pietro Orseolo I risarcì la basilica con le proprie sostanze; se avessero osservato, che dal 976 alla ducea di Domenico Contarini veruna notizia non esistette mai che accennasse ad un continuato lavoro della basilica, o che si usasse in sua vece qualche altra chiesa; che per contrario fu in essa tenuto nel 1040 un concilio provinciale, e che nel 1049 fu visitata dal pontefice Leone IX, non avrebbero certo ripetuto il troppo grossolano errore, che la semplice costruzione organica di san Marco, che tutti sanno non essere un edificio colossale, fosse durata la bellezza di quasi cent'anni, facendo uno sfregio alla fede, all' operosità, al decoro e all' arte del più forte popolo che fosse allora in Italia. Ma la critica storica non era certo il forte dei secoli scorsi, nei quali la credulità rasentava spesso il ridicolo ed il grottesco.

Quegli che per primo, dietro la scorta di non chiare note di cronisti, dubitò del vecchio errore ed ebbe il coraggio di sottrarre alla chiesa odierna cento anni di età, fu, come accennammo più addietro, il Selvatico nel 1859. A lui è dovuta la ragionevolissima congettura, che niun altro che Domenico Contarini rifabbricasse e ampliasse la vecchia basilica trasformandola in chiesa a croce greca, ed è quello che ogni persona di buon senso e di qualche studio si affrettò ad accettare, e cooperò a confermare.

Dove peraltro il Selvatico errò, si fu nello stabilire l'anno 1071 (1) come quello in cui la basilica fu trasformata, mentre ciò ripugna con quanto scrive il Dandolo, ove dice, che appunto nel 1071 essendo morto e tuttavia insepolto Domenico Contarini, fu nella chiesa di san Nicolò acclamato doge dall' intiero popolo Domenico Selvo, e quindi condotto fra inni d' esultanza alla chiesa di san Marco, non ancora finita, *nondum completa*, a ricevere in essa l' investitura ed il vessillo (vedi Docum. n.° 57).

Ora se la chiesa, tuttochè non terminata, era condotta a tal punto da poter accogliere entro le sue mura un intiero popolo e prestarsi ad una funzione così solenne, convien credere che tanta opera non fosse il frutto di pochi mesi, ma almeno di alcuni anni di lavoro; altrimenti si andrebbe a cadere nell'esagerazione opposta, e certo ancor più irragionevole di quella che portava con sè il vecchio errore. Le cronache infatti ripetono concordi che cura del Selvo fu quella di *incominciar* a rivestire di musaici la chiesa, che egli avea trovata di pietre cotte.

In quale anno dunque il Contarini prese a costruire il nuovo grandioso edificio? In tanta povertà di memorie non ci par vero di trovare negli Annali del Magno (vedi Docum. n.° 811) il cenno di un diligente e giudiziosissimo cronista, il quale, dopo aver citata l'autorità di Bartolomeo Veronese abate di san Nicolò che afferma san Marco essere stata edificata nello stesso tempo e dallo stesso doge (Domenico Contarini) che edificò il suo monastero, aggiunge: *sono annali scrive questo esser stà nel 1063.* Io accolgo questa data, se non come vera, almeno come verosimile, perchè concede alla costruzione murale della basilica un periodo di otto anni tempo non larghissimo, ma ad essa certo sufficiente, se si pensi alla ricchezza dei veneziani, non inferiore alla grandezza del loro nome e dei loro concetti, e alla nobile ambizione che doveva animarli a sollecitare il compimento dello splendido edificio, destinato a diventare lo specchio della loro potenza. Anzi lo stesso cronista su citato ci porge modo di giustificare il celere avanzamento dell'edificio, per la cui costruzione il denaro occorrente, ben lungi dal mancare o dal doversi semplicemente raccogliere, sarebbe stato già bell' e pronto. « *Sono annali,* egli soggiunge, i quali scrivono, *che havendose uno deposito fu proposto o spender quello in far dita giesia, over far una guera; fu deliberado far dita giesia.* »

Io accetto volentieri quella data altresì perchè si offre ad una mirabile coincidenza: nell'anno stesso 1063 i pisani davano incominciamento alla loro celebre cattedrale! Fu forse la gelosia o l'emulazione fra le due famose repubbliche spesso rivali che cooperò a questa coincidenza? Non oserei credere che i pisani, occupatissimi in quell' anno a guerreggiare i Saraceni e gloriosi della vittoria su di loro riportata, avessero potuto occuparsi dei progetti edilizî dei veneziani, mentre la storia ci afferma che essi innalzarono il duomo in memoria del loro trionfo e in rendimento di grazie a Dio. Più probabile mi sembra invece, che Venezia, insieme con la novella di questa vittoria dei pisani, possa aver avuto sentore della deliberata erezione di una vasta e splendida cattedrale, e ciò l'abbia indotta a rifabbricare suntuosamente la basilica marciana. Ma checchè ne sia, egli è certo che san Marco, tuttochè ricco d' ornamenti e forse la più bella chiesa che sorgesse in Italia dal secolo VI al mille, a mezzo il secolo XI potè parere troppo meschina e troppo antiquata nella sua semplice struttura basilicale e con le sue nude e scoperte incavallature di legname. Era quello il secolo nel quale l'architettura religiosa in Italia e in Francia prendeva uno svolgimento notevolissimo e faceva passi di gigante, cominciando a sostituire nobili e robuste vôlte

(1) Il Selvatico a dir vero segna invece l'anno 1052; ma si dee crederlo un errore di penna, se si consideri che egli afferma di aver attinta quella data ad un'antica nota della cronaca del Dandolo. Ma questa non reca già l'anno 1052, bensì il 1071 come segue: « *MLXXI Edes D. Marci cœpta est reparari in eam formam qua nunc visitur* ». La quale notizia è un errore.

a crociera ai fragili, pericolosi e indecorosi tetti di legname. Era quello il tempo in cui Firenze si abbelliva di eleganti monumenti, Parma ricostruiva il suo duomo, Milano forse stava per innalzare le navi del suo sant'Ambrogio, e il rivale patriarca d'Aquileja avea dato termine alla sua grandiosa cattedrale. I Veneziani inoltre erano spinti da un altro forte incentivo a ridare miglior forma al loro san Marco. Essi aveano continui rapporti con la Grecia, e visitando spesso le sfarzose moli di Bizanzio, mirabili per l'arditezza della costruzione quanto per lo splendore straordinario degli ornamenti, dovettero restarne vivamente commossi e desiderare anche nella loro capitale alcunchè di simile: certi, se l'avessero ottenuto, di attirarle l'ammirazione di tutta l'Italia. E così si volle e si ottenne.

Prima cura dei veneziani dovett'essere la scelta di un valente architetto capace di comprendere e dar forma al loro grandioso concetto. La storia non ce ne conservò il nome e nemmeno la patria; la qual lacuna diede campo a disparate opinioni fra gli studiosi. Mentre molti opinano che l'architetto ne fosse greco, il Cicognara, sempre pronto a vedere in ogni cosa la mano latina, lo negò assolutamente, affaticandosi a provarlo con delle ragioni così futili e false da non meritare che ce ne curiamo. Eppure il Selvatico ebbe a dire, che quelle ragioni sono così vive, che ognuno che legga quel capitolo sopra la basilica, deve inclinare a credere sia l'opera d'architetti nostrali; la quale affermazione è per me un errore. Il fatto di ricorrere all'arte straniera non significa sempre che il paese che la invita sia sprovveduto di artisti e che in essa l'arte sia morta, ma semplicemente che questa è al di sotto di quella. Noi conosciamo che cosa si sapesse fare in Venezia e nell'Italia dagli artefici indigeni alla metà del secolo XI, e possiamo giurare che nessuno di loro, se pur non fosse stato fin da fanciullo educato in Grecia, avrebbe saputo ideare e condurre la nuova basilica di san Marco, che spira bizantinismo da tutte le parti. I veneziani per ciò non doveano essere così teneri del decoro dei loro artefici concittadini da temere di offenderli se avessero invitato a sostituirli degli artefici bizantini; non potevano essere tanto grulli da posporre questi a quelli per un malinteso amor di campanile, che sarebbesi convertito a disdoro del paese. Essi volevano un edificio splendido e bello come quelli di Costantinopoli, e a Costantinopoli dovettero ricercarne l'architetto, come di là erano venuti gli architetti del primo san Marco, e i suoi restauratori. Lo sapeva molto bene Bernardo Giustinian, il quale, parlando della trasformazione e riedificazione della basilica, disse esplicitamente: « ..... *accitis igitur ex Constantinopoli primariis architectis*..... » (1). Gli artisti greci aveano ormai ottenuto il monopolio dell'opera loro nella nostra basilica, almeno fino a tanto che l'Italia potesse offrire chi li uguagliasse o li superasse.

La valentia del greco architetto di san Marco si pare nelle difficoltà da lui egregiamente superate nel tracciarne la bella icnografia in un'area ristretta ed obbligata. I veneziani volevano una chiesa che per superficie corrispondesse almeno al doppio di quella della vecchia basilica, la cui ristrettezza offriva troppo disagiato campo alle grandi solennità della Republica. Ma la vecchia basilica non era suscettiva di ingrandimento nel verso longitudinale, se non per pochi metri verso

(1) Vedi Documenti, pag. 231.

oriente e per nulla poi dal lato di occaso, altrimenti la breve piazza d'allora sarebbesi ridotta a troppo esigue misure, e quella prospiciente il palazzo sarebbe rimasta per così dire chiusa da una maggiore sporgenza della chiesa. Non c'era dunque altra via d'ingrandimento che nel verso della larghezza, quantunque ciò costasse il sacrificio della chiesa di san Teodoro e dell'ala settentrionale del Palazzo ducale. Allora, dicono certe cronache più veritiere, « *fo butà a terra la giesia de san Marcho et de san Teodoro, era una presso l'altra, et fo principiá una magna giesia sola a honor de San Marcho, la qual è questa è al presente* » (vedi Docum. n.° 54). La frase *butà a terra* vuol essere naturalmente intesa con moderazione. Quelle due chiese, per quanto vecchie e meschine, non erano poi roba da far rovinacci, racchiudendo anzi, quella di san Marco per certo, preziose sculture che sarebbe stato follìa il distruggere, perchè offrivano ai nuovi architetti eccellente materiale per abbellire e sollecitare molto opportunamente la novella costruzione. Si deve anzi credere per fermo, che moltissima cura si ponesse in quelle demolizioni, affinchè nulla di buono e di bello andasse guasto o perduto; e l'odierna basilica, che ci conserva ancora tanti avanzi delle sculture ordinate dai Partecipazî e dall'Orseolo, ne fa fede. E che la demolizione di quelle vecchie chiese non si facesse all'impazzata e precipitosamente, ma con molta ponderazione, si prova altresì dal fatto, che non soltanto le sue sculture furono gelosamente conservate, ma eziandio tutte quelle porzioni dei loro muri che potevano ritrovare ufficio nella nuova basilica, quali le muraglie laterali dell'avambraccio della croce, e quella che limita verso nord la nave trasversa.

La possibilità e la necessità di ampliare la basilica nel verso della larghezza dovette certo arridere all'architetto di san Marco, poichè egli, avendo in animo di erigere una chiesa di gusto greco, abbisognava appunto di un'area piuttosto quadrata che oblunga. Non sappiamo se suggerito a lui dalla forma di quest'area, o se impostogli dai veneziani, oppure se per sua spontanea elezione, il concetto della sua chiesa si ebbe per modello una delle più ammirate che allora sorgessero in Costantinopoli. È facile accorgersi, e molti l'hanno già notato, che san Marco fu fatto ad imitazione della chiesa degli Apostoli di Costantinopoli; e lo sapevano molto bene anche gli antenati nostri, trovandosi ciò registrato da quel diligente cronista, che ci porse l'anno della fondazione, con queste parole: « *fo fondado la giesia nuova de San Marcho a simele construcione artificiosa come quella, che in honor dei 12 Apostoli in Constantinopoli è constructa* ».

Questa famosa chiesa, che da secoli più non sussiste, era stata originariamente innalzata da Costantino con la massima magnificenza; e benchè nel suo organismo non differisse dalle solite basiliche del secolo IV, sapendosi che era coperta di legname, se ne discostava tuttavia fin da allora nella sua pianta cruciforme, e lo si deduce da un passo di san Gregorio Nazianzeno che chiama questa chiesa: « il seggio splendido dei discepoli di Gesù Cristo, diviso in quattro parti dalle braccia della croce ». Fu poi ricostruita da Giustiniano, ed ecco quello che ne dice Procopio: « L'imperatore portava una singolare venerazione a tutti gli Apostoli, e fece in loro onore quanto segue: C'era a Bizanzio da vecchio tempo una chiesa costrutta da Costantino e

dedicata a tutti gli Apostoli; ma gli anni l'aveano resa malferma e si credeva che non potesse a lungo reggersi in piede. Giustiniano la fece intieramente demolire e si propose di rialzarla, non quale era stata, ma con assai maggior magnificenza e grandezza. Ecco come eseguì il suo pio disegno: Due braccie si tagliano a mezzo in forma di croce; l'una è diretta da levante a ponente, l'altra da settentrione a meriggio. Esternamente sono circondate da muraglie, e internamente da colonne così a terra come nell'alto. All'intersezione delle braccia, dove è press'a poco il loro centro, vi ha un luogo inaccessibile a coloro che non celebrano i divini uffici; si chiama naturalmente il santuario. I fianchi, nella direzione delle braccia trasversali, sono di uguale larghezza, ma il lato diretto verso tramonto (cioè il piedicroce) è più lungo, al fine di dare alla chiesa la vera forma della croce. La parte che sovrasta il santuario somiglia alla parte centrale di santa Sofia; soltanto è meno ampia. Vi si trovano quattro arcate di ugual forma fra di loro; la costruzione circolare che le sormonta è aperta da finestre. La vôlta sferica che ivi s'incurva sembra librarsi nel vuoto e non aver alcuna base sicura, in causa delle numerose finestre le une vicine alle altre, quantunque la sufficiente solidità del monumento non possa ispirare seria paura. Tale è la costruzione della vôlta centrale. Sui quattro lati l'ampiezza delle vôlte è la medesima di quella del centro; soltanto la parte inferiore delle cupole non è forata da finestra alcuna .... »

La descrizione è sufficientemente chiara e particolareggiata, sì che ognuno rileverà da essa assai di leggieri la struttura generale della chiesa di Giustiniano. Dove peraltro Procopio non ci fu troppo diligente ed esatto descrittore, ed abbisogna per ciò di una interpretazione, gli è nel dire, che la basilica internamente era tutta circondata di colonne; la quale espressione, intesa a rigor di parola, ci condurrebbe a credere che ne fossero escluse le pilastrate di qual si voglia maniera. Ma un interno così foggiato non sarebbe stato esteticamente bello, perchè monotono; non staticamente opportuno, perchè semplici colonne male avrebbero sopportato, specie nella crociera, il peso considerevole e raccolto di vôlte e cupole; e neppure si sarebbe conformato all'indole dello stile proto-bizantino, il quale, quando volle fare sfoggio di grandi vôlte e di cupole, ebbe cura d'impostarle sempre su robusti piloni. Tali sono infatti i sostegni maestri della santa Sofia e del san Sergio di Costantinopoli, del san Vitale di Ravenna, del nostro san Marco e di molte altre chiese della Grecia e dell'Asia. In esse le colonne, se vi sono, hanno l'ufficio secondario di sostenere muraglie o vôlte di minore importanza organica, ovvero le gallerie. Si dovrà dunque correggere la frase di Procopio dicendo, che mentre l'esterno della chiesa degli Apostoli presentava una muraglia continua, il suo interno offriva un intiero giro di sostegni isolati, ma quali a pilastrate, quali a colonne, giudiziosamente e bellamente alternate fra loro. Le pilastrate cioè, precisamente come a san Marco, dovettero innalzarsi a gruppi di quattro sotto i pennacchi delle cupole, e le colonne lungo gli spazî intermedî a sostegno delle gallerie. Chiarito questo punto importante della descrizione di Procopio, riesce facile alla nostra fantasia il dipingersi l'aspetto interiore di quella chiesa e compararla col nostro san Marco. Ma nel tempo stesso che ci compiaciamo della grande analogia che corre fra l'una e l'altra, anzi dell'identità del concetto di base in ambedue, ci accorgiamo di alcune considerevoli dissomiglianze. Infatti, dal dire Procopio che le colonne circondavano tutto l'interno, risulta chiaro che una non interrotta navata minore girò tutt'intorno alla croce; e dal soggiungere che tali colonne giravano in due ordini l'uno sovrapposto all'altro, si viene ad inferire che anche le gallerie, non meno che le navate sottostanti, comunicavano con la grande navata per mezzo d'intercolunnî; locchè significa che sulle colonne delle gallerie s'innalzò una muraglia in forma di mezzaluna, nella quale dovettero aprirsi numerose finestre, evidentemente come in santa Sofia. Ora se noi ci facciamo ad esaminare san Marco, non lo troviamo rispondere per nulla a questi particolari, poichè le sue navate minori sono interrotte ai quattro capi delle braccia della croce, e le sue gallerie non hanno colonne di sorte, sono ridotte il più delle volte a meschini e storpiati ballatoj e sono coperte da grandi vôlte a botte. Le quali vôlte, contrariamente a quanto vedevasi ai Ss. Apostoli, permettono anche alle cupole minori più sfogati ed aerei sostegni, spingono fin sulle muraglie perimetrali le mezze lune traforate, e donano all'intera massa dell'edificio un movimento teatrale, ed una grandiosa agilità di forme. Ma quest'insieme di pregî e di difetti che ci presenta la nostra basilica di fronte al suo prototipo bizantino, furono tutti meditati e voluti dall'architetto di san Marco? La chiesa si conserva forse nel suo organismo interno così intatta da doverla riguardare tuttavia quale uscì dalle mani del suo ignoto autore? No certamente. Un edificio di tanta importanza, che ha attraversato tanti secoli di vicende, di operosità e di fede, e che palesa in tante sue parti decorative l'opera di più età, fa nascere spontaneo il ragionevole sospetto, che anche nella sua ossatura originaria possa aver subìto nel corso dei tempi qualche alterazione. Ci convien dunque andar investigando quali aggiunte posteriori possano aver alterato il concetto primo dell'architetto. E poichè vi fu chi, preoccupato di questo sospetto, fece nel monumento delle ricerche abbastanza minute e ne trasse delle rilevanti conclusioni, che, all'apparenza almeno, vestono una certa logica, io sento qui il dovere di esporre quelle ragioni, pesarle e vagliarle giustamente.

Il Selvatico (opera citata, pag. 115 e seguenti), considerando la basilica di san Marco come un'imitazione delle chiese orientali, trovò che due fatti in essa non si conformano alle norme costantemente seguìte nell'edificazione di quelle, e sono: 1.° « *che manca nel mezzo della sua nave maggiore il peribolum, o cancello, circondato da plutei, 2.° che il coro è rialzato di parecchi gradini sul lastrico della chiesa* ». Egli perciò credette lecito di congetturare « *che nella sua prima origine la presente basilica non avesse coro rialzato, e che sotto la cupola centrale stesse il peribolum.* Eccone le sue ragioni:

« Il coro attuale non ha bastevole spazio per con-
» tenere nelle sue pareti allo intorno i sedili per i sa-
» cerdoti. Infatti l'abside è interrotta da tre nicchioni,
» e colà non possono stare sedili. Da poi viene un pic-
» colo tratto di muro che confina con la grande aper-
» tura dell'arcone; in seguito v'è l'altro tratto di muro
» dell'arcone medesimo, e neppur questo ha spazio
» bastevole a contenere sedili numerosi. E dato anche,
» che, sommati tutti questi pieni, si rinvenissero ba-

» stevoli a contenere il non molto numero di sacer» doti e canonici che anticamente officiavano la chiesa, » ancora resta sempre che non v' è ripieno di muro ab» bastanza continuato per accogliere simili sedili con» catenati fra loro, come dovrebbero essere, perocchè » non v' è esempio che quelli del coro si facessero mai » disgiunti ».

« Se (come non può dubitarsi, essendo in questo » concordi tutte le cronache) il corpo di san Marco » non fosse stato scoperto entro la Chiesa da Vitale » Faliero nel 1094, non si saprebbe rinvenire il perchè » nelle costruzioni anteriori si volesse una cripta. Le » cripte si costruivano soltanto in quelle basiliche che » possedevano corpi di martiri da venerare. Ora se » ignoravasi dal 977 al 1071 (tempo che corre dal ri» stauro della prima Chiesa alla fine dell' attuale co» struzione di san Marco) ove stesse nascosto il corpo » di detto Santo, non doveasi murare una cripta, la » quale senza tale rinvenimento sarebbe stata inutile. » S'aggiunge a conferma, che la Chiesa odierna fu com» piuta senza che si fosse rinvenuto il corpo di san » Marco, e di conseguenza non doveasi aver pensato » a costruire allora una cripta. Ma quando nel 1094 » fu rinvenuta la salma del santo Evangelista, allora » s' avvisò di onorarla nel modo dalla sacra liturgia » prescritto, erigendo apposito ricetto (cripta), e in » quello deponendolo con la pia solennità che i cro» nisti narrano. Il memorando fatto vien raffermato » dalla iscrizione in lamina di piombo che fu rinve» nuta nel 1811, poco lunge dalle ossa dell' Evangeli» sta, quando da quella cripta furono deposte altrove. » Osservando però che quella lamina registra mera» mente una data, ma non fa cenno del rinvenimento » del corpo di san Marco, sebbene stesse in quel luogo, » è da pensare che la detta iscrizione accenni e alla » fondazione della cripta ed al collocamento del santo » corpo ».

Tali sono le ragioni addotte dal Selvatico; ma io non le posso menar buone; ed eccone il perchè:

Non posso comprendere gli affanni suoi perchè l'odierno presbiterio non offre muraglie così estese da poter ricevere addossati in due sole file i sedili pel *non molto numero* di sacerdoti che allora officiavano la basilica. Riesce assai curioso che egli, dopo aver trovato un ostacolo a ciò nelle brevi arcate che rompono di quando in quando quelle muraglie, assegni ai sedili originarî del clero addirittura le grandi e aperte arcate del centro della Chiesa sotto la cupola maggiore. Ma se quivi i sacerdoti, protetti da plutei, avrebbero potuto trovar posto a loro agio senza la mercè dei muri, e perchè mai non potevano trovarlo in santa pace anche entro l'odierno recinto, in onta alle sue quattro arcate? Il fatto che per tanti secoli il detto recinto si prestò benissimo per accogliere non solo i canonici e i sacerdoti, come al dì d'oggi, ma altresì la Signoria, non abbatte forse gl' infondati timori del Selvatico?

Quanto poi alle sue opinioni circa l'età della cripta, molto c'è da dire. L'affermazione che dal 976 al 1071 s' ignorò dove stesse nascosto il corpo di san Marco era compatibile soltanto sulle labbra di coloro, i quali credevano che il restauro intrapreso dall' Orseolo fosse durato fino al tempo di Domenico Selvo, perchè allora solo sarebbe stato possibile che il pilastro dell'apparizione avesse accolto fin dalla sua origine il sacro deposito; ma non è compatibile sulle labbra del Selvatico, il quale sapea molto bene che quel pilastro, insieme con la basilica odierna, non poteva essere anteriore alla ducea di Domenico Contarini. Questa volta un critico d'arte del nostro tempo è messo in sacco da un oscuro ma giudizioso cronista di molti secoli addietro, (vedi il docum. n.° 811 più volte citato) il quale scrive: « *Domente questa nuova giesia fuse fabricada, credese el corpo del Divo Marco Evangelista esser sta nel pilastro di essa giesia, in el qual poi miracoloxamente quello se demostrò esser colocado; sono però Andrea Dandolo autori* (sic) *questo haver fato Piero Orsiol doxe. Ma questo assai chiaramente se demostra esser stà da poi el suo tempo, conzosiachè Otho imperador 3.° in tempo de Piero Orsiol fiolo del dito Piero in el anno 8 del suo duchà vene a visitar dito corpo, et in tempo de questo doxe* (Domenico Contarini) *Lion papa 9.° similmente visitò quello; el qual, se oculto fuse stado, non haveriano visitado: deinde eso Piero Orsiol alhora non fabricò questa giesia in la forma che è al presente*; *sichè alhora fuse fato questo pilastro* ». Domenico Contarini quindi, e non l'Orseolo, fu quegli che, tratto il corpo di san Marco dall' antica cripta, che doveasi quasi intieramente demolire, lo mise al sicuro nascondendolo in un sito noto forse a lui solo, al Primicerio e a pochi altri. E se ciò non si può mettere in dubbio, ne viene di conseguenza che il Contarini, appunto perchè sapeva che il corpo di san Marco esisteva in luogo sicuro, ma provvisorio, dovette ordinare fin dagl' inizî della ricostruzione l'ampia ed alta cripta odierna per deporlo in essa a lavoro finito. Venne poi il giorno in cui, essendo la decorazione della basilica giunta a buon punto e volendosi solennemente consacrare, si pensò al corpo dell'Evangelista per collocarlo nel loculo ad esso destinato, ma con grande rammarico si dovette rilevare, che essendo morto da molti anni il Contarini, e fors'anche tutti coloro che insieme con lui avevano nascoste le sacre reliquie, si era perduta la conoscenza del luogo che le accoglieva.

E poichè siamo stati tratti su quest'argomento, mi cade in acconcio di esporre intorno al medesimo alcune considerazioni critiche. Secondo la tradizione il corpo di san Marco sarebbe stato nascosto entro quel pilastro della crociera meridionale al quale sta addossato l'altarino di Sant' Iacopo; mi ripugna però il credere che il Contarini designasse a tale scopo una delle parti più organiche e meno acconcie che offrisse il nuovo edificio. Sarebbe stata certo follìa l' indebolire con una considerevole cavità un pilastro a cui era raccomandato il grave peso di parecchie vôlte e di una cupola; meno male se quel sarcofago fosse stato destinato a restare in esso per sempre: per contrario, essendovi stato messo solo provvisoriamente, condannava il pilastro a venire in breve smosso e in parte ricomposto con danno della sua stabilità. Si aggiunga, che le reliquie nascoste non erano poveri frantumi di ossa così da poter essere contenuti da una breve cassetta, bensì, se dobbiamo credere alla tradizione, un intiero ed incorrotto corpo, che richiedeva quindi una cassa di comune grandezza, alla cui misura male si sarebbe prestato lo spessore del pilastro che è alquanto minore di metri due. Che più? Esso fu recentemente spogliato, su due faccie, del suo rivestimento marmoreo, e venne messo a nudo il suo nucleo di mattoni,

la cui costruzione, anche sulla fronte comunemente indicata come quella donde fu levato il sarcofago, fu trovata regolare, uniforme e intatta, non altrimenti che quella degli altri pilastri e muri della chiesa, e senza il più lieve indizio di rottura o di rifacimento. Le quali ciscostanze fanno sorgere il sospetto che in tutt'altro luogo fosse nascosto il corpo di san Marco, e più verosimilmente nel semipilastro che sta di contro al detto pilone, o forse nel muro attiguo. Nè la congettura è priva di fondamento, poichè il più antico documento che ci parli della prodigiosa apparizione, cioè il grande musaico della crociera stessa (vedi tavola 30 Portaf. I) — musaico che non può risalire oltre la fine del XIII secolo, — pur nella sua scorrezione, dà chiaramente a vedere che il pilastro racchiudente il sarcofago non potè essere quello in questione, bensì l'altro da me supposto. Il pulpito in esso quadro espresso ci serve egregiamente per capire, che il pilastro che gli sta da presso, cioè quello dell'altare di san Giacomo, non è fatto segno di veruna importanza. La tradizione dunque col correre dei secoli può aver alterata la precisa conoscenza del pilastro nasconditore, come alterò la primitiva narrazione del miracolo con la fantastica leggenda del braccio e dell'anello, particolari intorno ai quali il musaico suaccennato, ed eziandio i Bollandisti, sono affatto muti.

Tornando alle opinioni del Selvatico, dirò come egli, accorgendosi che il dichiarare la cripta del 1094 non avrebbe concesso ad un basso ed originario presbiterio alla greca che poche decine d'anni di esistenza, perchè il sotterraneo, com'è al presente, l'avrebbe condannato ad una elevazione, congetturò che essa cripta nella sua origine si tenesse tanto bassa da non sormontare con le sue vôlte il livello del pavimento delle odierne navate; ecco le sue parole: « In » qualunque tempo però fosse murata la cripta di san » Marco, è certo ch'essa manifesta due età differenti, » se non di costruzione, almeno di riduzione. La » prima di queste età si riferirebbe al 1094, quando il » doge Falier la costrusse per collocarvi il rinvenuto » corpo di san Marco; la seconda dovrebbe portarsi » tra il secolo XIII ed il XIV. La costruttura del 1094 » si elevava probabilmente soltanto fino al sovrap- » posto pavimento attuale della nave, ed era quindi » tutta eguale in altezza al tratto che adesso non è » praticabile. Quando invece fu deciso, o nel secolo » XIII, ovvero prima della fine del seguente, di levare » il *peribolum* dal centro della crociera, sostituendo a » quest'uso il coro, venne allora alzata tutta quella » parte della cripta che al coro corrispondeva. — Che » questo rialzamento sia posteriore alla prima edifi- » cazione della cripta, è dimostrato chiaramente dallo » scorgersi che le basi delle colonne decoranti i muri » della cappella (un tempo di san Pietro, ora ingresso » alla sacristia) sono coperte dal lastrico, il quale è a » livello di quello del coro. Simile rialzo non può es- » sere avvenuto se non perchè si elevarono le vôlte » della cripta ». Aggiungeva inoltre, « che gli scom- » partimenti geometrici del lastrico marmoreo della » nave centrale mostransi interrotti dal rialzo del coro: » lo che prova come simile rialzo, prodotto dalla parte » più elevata della cripta attuale, sia stato eseguito » posteriormente alla chiesa ».

Il lettore avrà già notato, come il pregiudizio di credere che una chiesa alla foggia orientale non potesse comportare un presbiterio alquanto rialzato, abbia guidato il Selvatico in quel labirinto di congetture. A lui non parve vero di conoscere il piccolo tratto di cripta impraticabile e basso, che si stende sotto la cupola maggiore, e mentre avrebbe potuto trarne la ragionevole e spontanea conseguenza, che esso fosse porzione di più antica cripta anteriore al mille, come vedemmo più addietro, egli se ne valse per provare la sua strana ipotesi. E lasciando stare l'inverosimiglianza che il presbiterio fosse tante volte così sconciamente manomesso; lasciando da parte che una cripta secondo il criterio del Selvatico sarebbe stata condannata alle tenebre, almeno lungo il lato di ponente; lasciando in pace tutti gl'incompatibili slegami che le sue vôlte più basse avrebbero incontrato con le nicchie perimetrali da lui credute del tempo dei Partecipazî, chi può mai apprezzare le ragioni da lui addotte? Il fatto che le colonne della cappella di san Pietro hanno la base coperta varrebbe, qualora fosse affermato eziandio da tutte le altre colonne del presbiterio, o almeno da quelle della cappella di san Clemente che corrisponde all'altra. Qui in vece, come nella cappella maggiore, le colonne sono di giuste proporzioni ed hanno le loro basi allo scoperto. Se il Selvatico si fosse curvato a pie' delle colonne della cappella di san Pietro e ne avesse palpato con le dita l'orlo inferiore, si sarebbe accorto che esso conserva ancora, benchè logoro, il listello dell'imo-scapo, e si sarebbe persuaso che la base non è già coperta dal suolo, bensì da uno scalino di marmo che fu apposto al piede dell'abside allorchè se ne rivestirono le pareti di marmo. Altrettanto si dica degli scomparti geometrici del pavimento della gran nave, i quali, se sono in qualche parte rotti, non lo sono menomamente dal rialzo del coro, come ognuno può vedere, ma semplicemente dalla gradinata semicircolare e dalle basi dei pulpiti, opere posteriori di secoli al tempo del doge Selvo.

Ma il Selvatico non si limitò a smembrare dal san Marco del Contarini la cripta e l'alto presbiterio; egli portò il suo coltello anatomizzatore eziandio su certi sottarchi reggenti le tre cupole minori, su tutte indistintamente le colonne, che isolate o addossate veggonsi oggidì entro la basilica, ed altresì sulle sue gallerie e ballatoj; tutte parti che a lui parvero aggiunte col correre dei secoli all'originale basilica. Ascoltiamo le ragioni che ne adduce:

« I tre sottarchi retti da colonne binate, sopposti » alle tre grandi arcate della croce (orientale, meri- » dionale, settentrionale) mostrano, nella disposizione » della loro muratura, d'essere stati eseguiti dopo le » arcate, forse col mal pensato fine di rendere queste » più robuste. Gli ornamenti a musaico del loro in- » tradosso portano tutti lo stile del secolo XV sul de- » clinare. Devono adunque essere state aggiunte, se » non in quest'ultima epoca, almeno dopo la costru- » zione primitiva, tutte le colonne binate superiori ed » inferiori che reggono questi sottarchi. È evidente che » quando questi non c'erano, non ci potevano essere » neppure le colonne.

» È astruso il rinvenire indizî dell'età in cui que- » ste colonne binate furono aggiunte. Solo dato, se » non sicuro, per certo probabilissimo, gli è questo, » che tale aggiunta abbia avuto luogo in occasione di » un grande restauro radicale cagionato da incendî o » da minaccie di rovina. E rintracciando fra gli avve-

» nimenti di tal genere, si trova che fra i cinque
» grandi incendî che sòfferse la chiesa, il terzo in particolare, cioè quello del 1419, guastò i musaici del coro in guisa da doverne rifare gran parte. — Ritenuto questo, com'è possibile immaginare che un fuoco sì dannoso agli intonachi delle vôlte non abbia portato lesione nessuna alle colonne fiancheggianti le pareti del coro ed eziandio alle isolate?

» Tutti sanno come un fuoco violento calcini i marmi e li guasti in modo da renderli inservibili. Ma di tali guasti le ricordate colonne non hanno segno: dunque è da argomentare, o che le attuali sieno surrogazione delle antiche danneggiate, ovvero che sieno state poste al sito dopo il rammentato incendio del 1419. Questa argomentazione è rafforzata dalla scoltura dei capitelli più diligente e più artistica assai che non quella usata nel XII secolo (sic) in Venezia, più tarda di molte altre città italiane ad avere, nel medioevo, scultori abili. — Di più le membrature delle basi sopposte alle colonne binate superiori, sorreggenti gli archivolti delle grandi arcate, hanno certe forme angolari, usate soltanto quando l'architettura archiacuta anche fra noi inclinava al rigoglio, cioè verso la metà del secolo decimoquinto ».

Ma tutto questo apparato di ragioni mal reggesi in piedi. Passiamo sopra all'affermazione affatto erronea del Selvatico, che Venezia nel medio-evo sia stata più tarda di molte altre città italiane ad avere scultori abili. I capitoli precedenti e quelli che seguiranno la confutano vittoriosamente, e la confuta ancora senza accorgersene il Selvatico stesso con le sue sbagliate ragioni. Il dire cioè che quei capitelli (vedi tav. 327. f.) sono di fattura tanto diligente ed artistica da doverli assegnare al secolo XV, onora assai la scultura medioevale in Venezia, perchè essi capitelli sono invece del secolo XI, come moltissimi altri di pregio anche superiore, appositamente scolpiti per la chiesa del Contarini. Per convincersene basta guardare la loro forma di piramide tronca, scantonata e capovolta, esclusivamente caratteristica dello stile neo-bizantino, la quale apparisce, non solo in molti altri edificî veneti dell'XI o del XII secolo, ma eziandio parecchie altre volte in san Marco stessa, sopra le quattordici colonnine ottagone del nicchione centrale dell'atrio (vedi tav. VII Portaf. II), e sotto le arcatine decorative che stanno fra i nicchioni dell'abside maggiore (vedi tav. 330. Z. 4). Inoltre i dentelli e i varî ornamenti geometrici dei capitelli in questione trovano perfetto riscontro nei trafori delle arcatine dell'abside ora accennate, in certi ornati e tarsìa nera del nicchione dell'atrio (vedi tav. 366 n.° 92), nei plutei e trafori del sepolcro di Vitale Falier (morto nel 1096) nell'atrio stesso (vedi tav. 196), e in certi altri trafori sottostanti al loculo di san Marco nella cripta, certo non posteriori al 1094. È altresì falso che il profilo delle basi ottagone delle nostre colonne (vedi tav. 366 n.° 97) mostri lo stile archiacuto sul declinare. Esso è di puro stile neo-bizantino, e ricompare sotto le quattro colonne egualmente ottagone e sincrone che interrompono il finestrone della facciata dietro i quattro cavalli, ed eziandio sotto certe colonne del portico di santa Fosca a Torcello.

Questi fatti mi pare debbano persuadere, che le colonne binate superiori reggenti i tre sottarchi suaccennati, non potendo essere posteriori al secolo XI, devono necessariamente riferirsi al tempo di Domenico Contarini, cioè alla chiesa originaria. E se così fu, egli è naturale che originarî debbano altresì essere i detti sottarchi. Il fatto notato dal Selvatico, che i musaici dei loro intradossi presentano lo stile del secolo XV sul declinare, se pur fosse vero, il che non è, non varrebbe certo a provare che i sottarchi devono essere del medesimo tempo. Quante volte non furono rinnovati gli antichi musaici della basilica, senza che perciò se ne rinnovassero le vôlte e le muraglie sottostanti!

Ma ancorchè il Selvatico avesse potuto provare con validi argomenti, che le colonne binate di cui si è parlato fossero di qualche secolo posteriori al tempo del Contarini, egli non avrebbe potuto sottrarre un solo anno all'età dei sottarchi, che dev'essere senza dubbio l'età stessa della basilica. Basta un pochino di ponderazione per accorgersi che essi entrano fra le parti più essenzialmente organiche e assolutamente necessarie della costruzione dell'edificio. Ristrettezza di area, più che ragioni estetiche, io credo abbia costretto l'architetto della nostra basilica a dare alle due cupole della crociera settentrionale e meridionale un diametro alquanto minore di quello della cupola occidentale e della centrale (vedi pianta della chiesa). Ma siccome questa misura, ridotta nel senso trasversale, non si sarebbe accordata con quella assai più ampia e intatta che la regolare crociera le avrebbe imposto, di modo che ne sarebbe risultata una base rettangolare anzichè quadrata, così, ad evitare che le cupole laterali gli risultassero di pianta elittica, od anche soltanto troppo elittica, fu costretto a regolare alla meno peggio quel quadrilatero di base restringendo le arcate sottostanti eziandio nel verso lungitudinale, ciò che non potè ottenere se non con la costruzione dei sottarchi, sulle cui colonne binate potè impostare eziandio gli archi di levante e di ponente sorreggenti le due cupole. Ne viene di conseguenza che essi sottarchi e le colonne che li sostengono, ben lontani dall'essere un semplice ripiego di rinforzo posteriore alla costruzione originaria, oppure un superfluo ornamento, sono parti così intimamente organiche dell'edificio che senza di esse le cupole sovrastanti non potrebbero essere mai esistite. Esse costituiscono l'ingegnoso partito usato dall'architetto per evitare gli sconci suaccennati, partito che egli, più per amore di euritmia e per aver campo di arricchire con colonne, che non sia per ragioni di area, volle applicato eziandio al presbiterio.

Quanto poi all'incendio del 1419, il Selvatico ne ha esagerati i danni. Basta leggere il più particolareggiato racconto che ne resta, cioè quello del Sanudo (vedi docum. n.° 111), per capire come il fuoco siasi limitato ad ardere i tetti e le cupole di legname, ma non penetrasse entro la chiesa. Che se qualche vôlta e qualche musaico ne patì lesione, ciò non fu già per opera immediata delle fiamme, bensì delle loro conseguenze; poichè, essendo caduta la croce della cupola del Santuario sopra il semicatino dell'abside, lo sfondò, guastando solo una parte del braccio di quel Salvatore benedicente, di musaico, che fu più tardi surrogato dall'odierno.

Del resto se il Selvatico avesse studiato il monumento con più paziente cura, si sarebbe accorto che i capitelli delle quattro colonne binate superiori reggenti il sottarco del coro furono per tre quarti cambiati. In essi egli avrebbe forse riconosciuto i guasti

del detto incendio; ma neppur ciò sarebbe stato ammissibile; sia perchè i loro fusti non offrono traccie di fuoco, sia perchè quei capitelli hanno piuttosto il fare del secolo XIII che non quello del XV (vedi tav. 327. f. di sotto). Evidentemente essi hanno surrogato gli originali diventati inetti al loro ufficio per essersi spaccati.

Dove il Selvatico côlse nel segno si fu nel giudicare aggiunto nel secolo XV il sottarco della crociera meridionale più vicino al finestrone a ruota, e insieme le colonne binate che lo sorreggono. I loro capitelli infatti, come i fusti e le basi sottoposte, si dilungano assai dalla forma delle altre suaccennate, e nella ricercatezza dello scalpello annunziano l'albeggiare del rinascimento. Si accordano perfettamente con la loro età le belle figure di musaico del loro intradosso, mentre un' evidente aggiunta fatta alle pilastrate inferiori, per preparare fin dal basso una base alle colonne binate, è prova materiale di quell'appendice. Essa peraltro non potè essere operata prima del 1454, anno in cui quel lato della basilica dovett' essere radicalmente restaurato e robustito.

E poichè stiamo ricercando le aggiunte di simil genere operate in san Marco, noterò tre vôlte intradossali a botte costrutte a rinforzo delle originarie. La prima s' incurva all'estremo capo della crociera settentrionale, sopra la galleria che sovrasta la cappella di san Isidoro, le altre due ai fianchi della cupola del santuario sopra gli organi. È facile accorgersene osservando come esse o manchino della loro corrispondente, o poggino in falso, o taglino sconciamente la cima delle finestre. Queste tre vôlte dovettero essere aggiunte non più tardi del XIII secolo, essendone testimonio lo stile dei musaici che le adornano.

Altro gruppo di colonne dell' interno della basilica, secondo il Selvatico, collocatevi molto tempo dopo la costruzione primitiva, sono le sei colonne di granito, che in gruppi di tre occupano gli angoli delle muraglie della crociera sotto le navate minori, e le otto che appajate vedonsi nel braccio anteriore della chiesa di contro ai piloni. Ciò gli apparve dalle seguenti considerazioni:

« I capitelli a tarsìe bianche e nere che le sovra-
» stanno sono tutti eguali; la qual cosa non vedesi in
» nessuna delle costruzioni del X e dell' XI secolo. Il
» pezzo di pilone superiore alle ricordate colonne è
» portato assai più in fuori del vivo delle medesime, e
» di conseguenza l'arco inferiore è di molto più ampio
» del superiore: il che, contraddicendo alla ragione sta-
» tica, fa presupporre che il pilone primitivo siasi tol-
» to, e surrogate invece le colonne su riferite. Questa
» osservazione viene confermata dal vedere, a sinistra
» dell' ingresso della porta maggiore, le prime colonne
» binate appoggiarsi sopra una parte del pilone demo-
» lito, e rimanere scoperta la rimanente più alta del pa-
» vimento, su la quale rizzavasi, con ogni probabilità,
» tutto il pilone. Inoltre non è verosimile che nella co-
» struzione primitiva della chiesa si volesse girare un
» arco, da un lato sopra un pilone, dall'altro su due co-
» lonne. Di simile fatto mancano così gli esempî, come
» il motivo razionale, venendone anche alla vista uno
» sconcio non giustificabile. »

Qui il nostro critico pare si sia dimenticato di essere davanti ad un edificio del medio-evo e sopratutto davanti a san Marco, quando cioè e dove le licenze architettoniche d' ogni genere soverchiavano le regole. Quello che agli occhi nostri moderni, spesso pregiudicati dagl' insegnamenti scolastici, apparisce uno sconcio ed una irragionevolezza, a quelli degli artefici medioevali potè sembrare spesso una bellezza e un partito giustificabilissimo. Bello infatti potè parere ad essi il surrogare in quel punto magnifiche colonne ad un rigido pilastro, e giustificato il pensiero di non ripeterle dal lato opposto per non indebolire la massa quadrata dei piloni sorreggenti le cupole, nè toglier loro l' apparenza di robusta e severa compattezza. Il fatto del resto, per quanto strano, non è isolato. San Marco stessa nell' atrio ne offre novelli esempî e assolutamente originarî, come proverò più innanzi.

Frivola è sovra tutte la ragione addotta dal Selvatico dell' uguaglianza dei capitelli delle colonne in questione quale prova di una data più recente; e se non fosse frivola sarebbe pur sempre falsa, poichè quei capitelli, tutti uguali fra loro nella massa, sono quasi sempre dissimili l' un dall' altro nell' ornato delle loro tarsìe (vedi tav. 234, 258, 262). Nè meno frivole e false sono le altre ragioni di statica (vedi pag. 152). Il supporre che l'arcata inferiore sostenuta in parte dalle colonne fosse in origine ristretta quanto la superiore, e venisse poi allargata al collocarsi di quelle, reggerebbe, se dalla parte opposta il piedritto dell'arcata medesima cadesse a piombo con quello della superiore; ma ciò non essendo, chi potrà mai adattarsi a credere che tutte le arcate inferiori delle navate minori longitudinali della basilica venissero più tardi allargate di quella considerevole misura, indebolendo di molto alla loro base i piloni maestri dell' edificio? E chi non vede che la larghezza delle arcate in questione, proporzionata all'ampiezza delle navate, è altresì subordinata alla misura delle absidi di fondo? Il fatto poi citato dal Selvatico, che cioè sotto le prime colonne a sinistra avanza sopra terra una parte dell'antico pilone non è che un suo abbaglio. Egli prese per pietra cotta un logoro zoccolo in marmo rosso veronese!

Ma se la basilica originaria, anche priva di tutte queste colonne non avrebbe mutato faccia, la mancanza di quelle interposte ai piloni e delle arcate e plutei sovrastanti le avrebbe invece cambiata la fisonomia interna. Eppure il Selvatico sostiene che anch' elle furono aggiunte qualche secolo dopo l'XI, ed ecco su che fonda tale opinione:

« La chiesa di S. Front a Perigueux, che se non è
» copia della nostra di San Marco, almeno vi si accosta
» nella forma generale, non ha fra gli arconi nè colon-
» ne, nè archetti, nè ballatojo. È naturale che quando
» i Veneziani fissati in quella città fermarono di alzare
» una chiesa simile a S. Marco, la volessero una ridu-
» zione possibilmente esatta dell'originale. Ciò posto, è
» razionale il pensare che il tipo da cui fu tolto S. Front,
» fosse nella sua prima costruttura privo di colonne. »

« A persuadere poi che le note colonne furono col-
» locate posteriormente alla costruzione del Contarini,
» basta l' osservare che nelle muraglie le quali stanno
» di contro ad esse, vi sono, in mosaico, cinque anti-
» che figure per parte, le quali poco possono vedersi,
» in causa degli stretti intercolunnj, del diametro dei
» fusti e delle grossezze degli archivolti. È chiaro che
» se nella originaria costruttura della chiesa vi fossero
» state quelle colonne, non si sarebbero posti colà quei
» musaici, perchè non poteansi osservare bastevol-
» mente. »

Non so se da queste righe risulti maggiore la ingenuità dello scrittore, ovvero la sua leggerezza. In mezzo alla moltitudine di musaici di cui va ricoperta la basilica, molti de' quali confinati in luoghi ristretti ed oscuri, tanto che l'occhio del visitatore pena a rilevarli, o non li vede affatto, è ridicola la preoccupazione del Selvatico per quelle dieci figure, e non cesserebbe di essere tale anche se elleno fossero davvero cacciate in luogo bujo e non si potessero vedere. Ma ciò è assolutamente falso, prospettando esse su due navate bene illuminate, larghe un sette metri e comunicanti con la maggiore per mezzo di intercolunnî della larghezza di quasi tre metri. La leggerezza più grande trionfa poi dove il Selvatico parla del san Front a Perigueux. Fra questa chiesa e san Marco esiste, è vero, una palese fratellanza di concetto nell' organismo generale delle masse: ma nel tempo stesso sono tali e tante le dissomiglianze, da non potersi ammettere neppure per sogno che l' architetto della chiesa perigordina si proponesse di ricopiare san Marco. E qualora si potesse anche provare che la basilica veneziana, e non quella de' SS. Apostoli di Costantinopoli, ispirasse lontanamente l' autore del san Front, questi si mostra così intento nell'imprimere alla sua chiesa la più austera semplicità, che l'esclusione delle colonne isolate dovea essere intimamente legata al suo concetto. Falso è poi che veneziani fossero fissati in Perigueux, mentre furono solo a Limoges; com' è falso che il san Front fosse da loro innalzato. Quando si pensi ch' ell' era chiesa conventuale, si capirà tosto come niun altro che i monaci vi potè dar mano nel 1120, dopo che l' incendio ebbe guastata la loro vecchia basilica, fabbricata nel principio del secolo XI.

All'architetto del san Front, senza dubbio francese, era lecito il discostarsi a suo piacimento dal modello orientale che l'avea lontanamente ispirato; ma non così all' architetto di san Marco. Egli veniva da Costantinopoli, educato alla scuola bizantina, pieno la memoria dei monumenti della propria patria e con gli occhi fissi ad uno splendido modello, ch' egli intendeva di imitare. Egli non avrebbe saputo immaginare neppure per un istante una chiesa dell'importanza di san Marco senza le gallerie e senza le caratteristiche colonne di loro sostegno. Esse appariscono costantemente in tutte le maggiori chiese bizantine dal VI secolo in poi, e ne marcano spiccatamente lo stile e la fisonomia, quanto le cupole sorrette da pennacchi e forate da numerose finestre. Senza di quei colonnati san Marco perderebbe tanto della sua bellezza e del suo greco carattere, che l'occhio nostro non sa persuadersi che ella ne possa essere stata mai priva. Che più? La basilica dell' Orseolo non era sparita per incendî o per terremoti, bensì era stata semplicemente e placidamente demolita per dar luogo all'odierna, così che ella potè offrire al nuovo architetto tutte le sue colonne intatte. Ora è mai possibile che egli le disprezzasse, e che i veneziani non le volessero nuovamente in opera, se le richiedeva lo stile dell' edificio e lo splendore con cui s' intendeva eretto? Nè a queste ragioni di logica manca l' aiuto di quelle di fatto attinte al monumento. Ne reco qui una delle tante. Tutti sanno che ogni costruzione che non sia piantata sul sasso va soggetta a cedimenti, specialmente in quelle parti che sono caricate da un peso considerevole e raccolto. Questi cedimenti per ciò non si fanno mai a lungo aspettare; essi avvengono, com' è ragionevole, appena la fabbrica è al termine, o poco dopo, e cessano in breve, perchè il terreno, sotto una forte pressione non tarda a costiparsi e farsi solido. La torre di Pisa e tante altre ne fanno testimonianza. Ebbene, anche la chiesa di san Marco andò soggetta a questa legge, e forse più di ogni altra, perchè probabilmente fabbricata in fretta e da chi non conosceva bene la natura del nostro molle suolo. In essa tutti i pieni di muro ed i piloni hanno considerevolmente ceduto, mentre le colonne in questione non si avvallarono per nulla. Ne segue che le ricorrenze delle cornici sottostanti ai plutei delle gallerie subirono in prossimità ai piloni dei forti dislivelli, e il cedimento di quelli fu così forte, che molti dei plutei estremi s'inclinarono e si spaccarono. Da ciò apparisce chiaramente che plutei, cornici, archi e colonne, dovettero essere fin dalle prime origini nella chiesa del Contarini, se poterono in tal maniera risentirsi dei primi movimenti dell' edificio; laddove ciò non apparirebbe se fossero stati ivi messi due o tre secoli dopo, come pretende il Selvatico.

Questo suo errore apparisce poi colossale, quando si consideri la disinvoltura con la quale egli lo ha affermato. Le puerili ragioni da lui addotte, e che noi abbiamo lette, non furono forse che la pregiudicata conseguenza di alcune sue considerazioni per gran parte anche giuste. Egli s' era fermato davanti alla stranissima ed originale struttura dei ballatoj di san Marco; il modo storpiato nel quale essi comunicano fra di loro, girando intorno ai piloni sopra grandi mensole e mercè la scantonatura di quelli; davanti alle modanature di esse mensole; alle cornici ed alle forme delle balaustrate interne dei ballatoj, che egli, esagerando, giudicò del XIV o del XV secolo, ma che realmente sono posteriori all'XI. Di che egli impressionato, non sapendo in qual altro modo risolvere il problema che gli si affacciava, abbracciò avventatamente l' ipotesi più ardita ma non la più savia che gli si presentasse: quella cioè di negare addirittura l'esistenza delle gallerie nella originaria basilica. Fu allora che egli andò pescando le sballate ragioni di cui si è parlato, e tentò farsi forte eziandio di queste altre: « che mancano nell' antico » organismo delle chiesa, non solo le scale per salire » alle gallerie, ma anche gli spazî che a ciò potevano » tornar opportuni. Tanto è ciò vero, che per accedere » ad esse fu necessario aprire una porta nel muro fron» teggiante una delle scalette ascendenti alla terrazza » esterna ed alle stanze su l'atrio, e con quattro gradini » altissimi raggiungere alla meglio il piano delle mede» sime gallerie; e che non essendovi scala per montare » alle altre gallerie laterali al coro, tornò indispensa» bile addossarne una all'abside esterna fuori del peri» metro antico della chiesa, ed una seconda praticare » presso la nuova sacristia, aprendo anche questa fuor » del precinto della chiesa.

Quelle due scalette sembrano dunque al poco felice critico troppo anguste o troppo incomode, perchè potessero essere fin dalla loro origine destinate alle gallerie; eppure esse furono fatte esclusivamente pel servizio di quelle, le quali esistettero sempre. E ciò è tanto vero, che nell' antico organismo della chiesa non si poteva accedere alle terrazze delle facciate se non passando per le gallerie, poichè nell'XI secolo non esistevano, come vedremo più innanzi, nè le stanze sovrastanti all' atrio verso settentrione, nè quelle verso

mezzogiorno (1). Ma ciò che più di tutto stupisce si è, che il Selvatico potesse restare impassibile davanti ad un fatto capitale. In qual modo infatti potè egli spiegarsi la presenza in tutto l'interno della basilica del secondo ordine di arcate e di certi tratti di galleria, la cui originaria esistenza egli non poteva certo disconoscere, quali quelli sovrastanti le absidi di san Pietro e di san Clemente? E non è forse questa la più evidente e solenne affermazione che le gallerie in san Marco vi dovettero pur sempre essere? Perchè mentre tante chiese coeve della Lombardia, dell'Emilia, della Toscana, di Roma, del Napoletano, della Francia, offrivano le gallerie alla maniera bizantina, benchè di stile romanico, la più bizantina di tutte, san Marco, ne avrà fatto senza? Ripugna certo l'ammetterlo, e credo che ognuno crederà meco che le gallerie in san Marco non sieno mai mancate.

Rimane soltanto da spiegare il perchè di quella forma di gallerie così strana e così originale, che non trova riscontro in verun' altra chiesa. Infatti le gallerie in tutte le chiese bizantine o romaniche, che ne sono provviste, si mostrano sempre spaziose, misurando in larghezza quanto le navate minori. Ebbene, io credo fermamente che nel secolo XI anche il nostro san Marco fosse provveduto di così fatte gallerie, e che soltanto nella seconda metà del seguente esse fossero ridotte alle storpiate forme e misure d'oggidì. È questa l'unica supposizione che si presti a spiegare soddisfacentemente quell' anormale maniera di loggie, e le molte dissomiglianze di stile, e quindi d'età, che facilmente si notano fra la struttura dei plutei esterni che danno sulle grandi navate, e quella degl' interni a balaustrate. I primi in fatti si mostrano avanzi di più antiche chiese dal VI al X secolo, e sono collegati per mezzo di pilastrini, nella cui varietà di forme, spesso frammentaria, apparisce l'opera affrettata e trascurata dell'XI secolo. Allo stesso secolo e allo stile neo-bizantino rispondono a pieno eziandio le cornici intagliate poste alla base dei plutei e le cimase che ricorrono sui medesimi, adorne di rimessi in istucco nero. I plutei interni, per l'opposto, sono tutti regolarmente ed uniformemente formati da eleganti balaustrate a colonnette sorreggenti degli archettini, di tratto in tratto alternate e rinforzate da pilastrelli terminanti con una pigna. La cornice che li sostiene ha foglie di carattere romanico, il quale spicca poi mirabilmente nelle arcatine pensili sottoposte. È notevole come queste arcatine pensili sieno fatte correre, non soltanto sotto le balaustrate, ma eziandio lungo le muraglie perimetrali. Il motivo di ciò, più che in ragioni di estetica, io lo vedo nella necessità di mascherare in qualche maniera quella zona di muro, che per la soppressione delle impalcature delle antiche gallerie era rimasta rotta e disadorna. Da ciò risulta che queste dovettero essere sostenute, non da vôlte a crociera, come quelle del Duomo di Pisa e del sant' Ambrogio di Milano, bensì da travature di legname, come in certe chiese del VI e del VII secolo. E l'essere sostenute da una materia combustibile, pericolosissima nel caso d' incendio, fu per mio avviso la causa precipua, che determinò nel secolo XII la loro soppressione.

Le gallerie dunque nacquero nella mente dell'architetto di san Marco insieme col concetto della pianta e dell' alzato della nostra basilica; e in origine, anzichè mancare, furono assai più vaste di quello che sieno oggidì. Esse correvano tutt' intorno la chiesa sopra le navate minori e sopra l' atrio. E poichè l' abside maggiore le avrebbe internamente interrotte, l' accorto architetto procurò che ivi pure fossero collegate per mezzo di un ballatoio all' esterno dell' abside stessa, al qual fine diede alla sua muraglia inferiore una grossezza considerevole. In altri due punti le gallerie erano minacciate d' interruzione, cioè sopra le cappelle di san Pietro e di san Clemente. Troppo scarsa luce sarebbe penetrata in queste e nelle loro profonde e cieche absidi, se fossero state totalmente coperte dalle gallerie; per la qual cosa l' architetto fu ivi costretto di sopprimerle per un largo tratto quadrato, attraverso il quale, come per una specie di abbaino, la luce della parte superiore della chiesa potesse piovere laggiù. È poi curioso come intorno a quest' apertura egli non ponesse nè plutei, nè cornici del genere di quelle usate sulle grandi navate, bensì balaustrate a colonnette, e di quelle cornici a rozze e grandi foglie d' acanto barbaro, che vedemmo essere appartenute alla basilica dei Partecipazî. La comunicazione con le altre gallerie l' ottenne soltanto col far aggettare dall' incontro di due archi sottostanti un pennacchio, sul cui orlo a quarto di cerchio fece girare la detta balaustrata. E perchè balaustrata e a colonnette, non si creda che ella possa essere stata operata nel secolo XII insieme con le moltissime suaccennate. La differenza che corre fra queste e quelle è notevolissima. Quelle del XII secolo hanno pilastrelli lisci, pigne assai piccole, capitelli e archetti disadorni; le altre invece hanno pilastrini avvivati da scanalature, pigne più grandi e di diverso profilo, capitelli intagliati a foglie, e archetti adorni di tarsie nere. In una parola, le prime palesano l' arte romanica del XII secolo, le seconde l' arte neo-bizantina dell' XI. Si dovrà per ciò conchiudere, che quando nel XII secolo si stabilì di levare le antiche gallerie, ma senza abbandonarle totalmente, quegli che ne fu incaricato non ebbe troppo da pensare per conciliare l' una e l'altra esigenza, perchè il concetto bizzarro degli odierni ballatoj glielo suggeriva la basilica stessa, nelle cappelle di san Pietro e di san Clemente. Ma se queste cappelle rubarono alle gallerie del secolo XI un buon tratto di area, per compenso esse hanno il merito di avercene conservata una porzione originale, anche in onta della riforma del XII secolo; e sono quei due tratti che restano dietro gli organi, e che per poggiare sopra le vôlte e le absidi delle dette cappelle non poterono essere tolte. Dove ancora le antiche gallerie ci si conservarono nella loro originaria ampiezza, gli è sopra il vestibolo principale, ed eziandio alle estremità delle braccia della crociera, sopra le cappelle di sant'Isidoro e della B. V. dei Mascoli, sopra l'atrio e il Santuario del Tesoro, sopra l'andito che conduce al palazzo ducale e su altre stanze vicine, che servono di depositi. Se dovessimo credere al Selvatico, ciò non sarebbe, poichè, per suo giudizio, innanzi che Andrea Dandolo costruisse verso la metà del secolo XIV la

(1) Ho seguito fino a questo momento io pure, insieme con altri, l'opinione qui espressa, che tali stanze non fossero sincrone col resto dell'edificio, ma aggiunte più tardi; e in verità la congettura parebbe vantare delle buone ragioni. Ma subito dopo stampato ciò mi sorse qualche grave dubbio, e volli con più scrupolosa e serena cura riesaminare e studiare quella parte della basilica: esame e studî che mi condussero all' opinione contraria, che cioè quelle stanze sieno state pensate e costrutte nel secolo XI insieme col resto dell'edificio. Ne parlerò più innanzi; intanto prego il benigno lettore che voglia scusare questo pentimento, il quale peraltro non distrugge l' altra affermazione, che nell' antico organismo della chiesa non si poteva accedere alle stanze sovrastanti gli atrî (specialmente del lato nord) se non passando per le gallerie, com' è manifesto dalla struttura delle scale e da certe arcate oggidì ostruite.

cappella di sant'Isidoro nel fondo della crociera settentrionale e chiudesse di conseguenza il tratto corrispondente verso mezzogiorno, le gallerie, di qualunque sorte fossero state, avrebbero dovuto subire in quei due punti una interruzione. Ma questo giudizio è totalmente falso. Lasciando stare che non sarebbe certo mancato il mezzo di unire in qualche maniera le gallerie, è indubitato che quelle estremità delle braccia della croce al pian terreno furono sempre chiuse; anzi in antico furono più chiuse che non sieno oggidì, poichè fino al secolo XV non esistette l'aperta cappella della B. V. dei Mascoli. Il fatto che il Dandolo costruì quella di sant' Isidoro non significa già ch' egli ne sottraesse l' area alla chiesa, ma semplicemente che egli profittò degli ambienti di servizio, che ivi dovevano essere, per trasformarli in cappella. Si sa inoltre per documenti che nel 1230 esisteva il Santuario del Tesoro; per la qual cosa insieme con esso dovettero pur esistere le altre stanze corrispondenti. E che sieno sempre esistite da che fu edificata la basilica, si prova eziandio dall' esame del pavimento, il cui disegno, lungi dall' essere in alcuna maniera rotto dai muri di quelle cappelle e stanze, si attaglia perfettamente col limite da essi segnato. Ma perchè andiamo mai a cercar argomenti per confutare l' asserto del Selvatico, se noi ne possediamo uno di solennissimo che tronca all' istante la questione? Il muro che separa la crociera dalla cappella di sant' Isidoro non è forse l'avanzo prezioso dell' antica chiesa di san Teodoro? Altro che costrutto nel secolo XIV! esso è in vece più antico della basilica stessa di san Marco.

Ed ora che abbiamo potuto mettere in chiaro quali sieno le trasformazioni organiche, che ha subito col correre dei secoli l' interno della nostra basilica, e quale aspetto dovesse presentare allorchè uscì dalle mani del suo architetto, ci è dato altresì di istituire un paragone abbastanza fondato fra san Marco, e il suo prototipo bizantino, la chiesa degli Apostoli.

Quest' ultima ebbe la buona ventura di sorgere su di un' area assai vasta, la quale concedendo alla sua icnografia la maggior libertà di movimenti, la secondò a pieno nella più perfetta regolarità di forme. Procopio in fatti, coll' affermare che le braccia della croce erano coperte da cupole dell' eguale diametro della centrale e che la chiesa era tutta circondata internamente da sostegni isolati, ci assicura che la sua navata trasversale misurò in larghezza quanto la longitudinale, e che le navate minori girarono tutt' intorno la croce, interrotte forse soltanto dall'abside. La nostra san Marco in vece costretta dalla ristrettezza dell' area, dalle dimensioni della preesistente basilica e da imperiose circostanze, non potè nè mantenere a tutte le sue braccia un'eguale misura, nè concedere alle sue navate minori un giro ininterrotto.

A chi ragioni superficialmente parrà certo strano che l' architetto di san Marco, qualunque fosse la larghezza di area che gli si offriva, non abbia saputo proporzionare la sua pianta così che ogni braccio della croce riuscisse di regolari misure. Ma se si pensi che in tal caso la grande navata longitudinale della nuova basilica sarebbe riuscita (cosa sconveniente) meno ampia della vecchia, si capirà tosto com' egli, essendo costretto a mantenere ivi almeno le stesse misure di quest' ultima, dovesse necessariamente urtare negli sconci che abbiamo notato. Perocchè se egli avesse portata la larghezza del braccio longitudinale eziandio sul trasversale, e al Santuario avesse dato le stesse regolari proporzioni dell'avambraccio della croce, la chiesa avrebbe di troppo ecceduto in larghezza la misura concessa dal vecchio palazzo ducale, che allora era meno vasto dell'odierno, e si sarebbe spinta con la sua abside fin sul rivo di Canonica. Si può dunque conchiudere che ragioni di convenienza, di area e fors'anche di economia, hanno insieme vincolata la nuova basilica di san Marco alle forme che essa presenta.

Ma uno degli sconci, o meglio delle dissonanze, che abbiamo notato con la chiesa bizantina degli Apostoli, non trova giustificazione nelle ragioni di area predette, ed è la soppressione della navata minore ai capi del braccio trasversale, mentre lo spazio non le sarebbe mancato, come non mancò alle gallerie superiori. Se quella soppressione non fu dettata dalla vaghezza di conservare un tratto di muro dell' antica chiesa di san Teodoro, non so spiegarla se non nell'intento di ricavare da quello spazio alcune stanze di servizio ed un piccolo atrio all' ingresso meridionale.

Un' altro sconcio del san Marco, che non dovette certo notarsi nella chiesa degli Apostoli di Costantinopoli, come non si osserva neppure in san Front di Perigueux, si è che i quattro gruppi di piloni, che compongono il quadrilatero centrale, sono di pianta rettangolare anzichè quadrata; ossia le arcate che li traversano in croce sono assai più ampie lungo l' asse longitudinale della chiesa che lungo il trasversale. Al quale difetto ha insieme cooperato l' angustia dell' area e la prestabilita immutabile larghezza della chiesa dei Partecipazî.

Ma la più essenziale differenza, che dovette correre fra la chiesa di Costantinopoli e la nostra di san Marco, si è, che in questa furono affatto soppressi i colonnati dell'ordine superiore interno lungo le gallerie, e che al di sopra di queste furono girate delle ampie vôlte corrispondenti alle arcate sorreggenti le cupole. Per questa innovazione, comune del resto alle chiese di stile neo-bizantino, ed anche al san Front, la nostra basilica si avvantaggiò su quella di Giustiniano per ampiezza e movimento di linee e per maestosità di aspetto. Ma ella fu cagione di nuove dissomiglianze dal modello bizantino eziandio all' esterno dell' edificio; poichè, mentre la grande navata della chiesa degli Apostoli spiccò molto più elevata delle altre, marcando nel suo insieme anche al di fuori nettamente la croce, quella di san Marco, aumentata dalle vôlte suaccennate, ne perdette la chiara configurazione, la quale restò solo indicata dalle cupole.

DESCRIZIONE DELLA BASILICA QUALE SI MOSTRAVA VERSO LA FINE DEL SECOLO XI.

L'interno della chiesa offriva, ed offre anche al presente, la forma di croce greca, con tre navate incrociantisi, delle quali la centrale larga il doppio delle laterali. Quattordici piloni isolati, di base quadrilatera, dello spessore medio di due metri, si innalzano per sostenere, insieme con varî altri piedritti e colonne addossate alle muraglie perimetrali, un doppio ordine di archi, e al di sopra di essi le grandi vôlte a botte destinate a sopportare mercè l' ajuto di pennacchi cinque grandi cupole emisferiche

e sei altre molto più piccole. Quest'ultime coprono superiormente alle gallerie i quadrilateri risultanti fra i piloni summenzionati, e nel secolo XI non si potevano veder bene se non salendo sui matronei. Oggidì, mercè la riforma delle gallerie avvenuta nel XII secolo, si possono vedere anche dal basso delle navate minori; ma perchè in sito angusto e privo di luce passano generalmente inosservate. Le grandi cupole si alzano invece sopra la navata centrale cruciforme, e sono di due misure. Le maggiori, del diametro interno di m. 13, coprono l'avambraccio e il centro della croce, le minori, di un diametro che varia fra i 10 e i 12 metri, si innalzano sul presbiterio e sulle braccia della croce. All'infuori di quella dell'avambraccio, che a rigor di misura è la maggiore, tutte queste cupole hanno una base più o meno elittica, più o meno irregolare, frutto della trascurata esecuzione e principalmente delle ristrettezze di area con cui dovette lottare l'architetto. Fa meraviglia che perfino la cupola centrale offra lo sconcio della base ovoidale; eppure convien dire che fu così voluta dall'architetto, perchè nell'incrocio delle navate maggiori tenne la trasversale un metro circa più ristretta della longitudinale: e ciò per meglio guadagnare nel restringimento di misura voluto dalle cupole minori. Ogni cupola è alla sua base aperta da sedici finestrelle arcuate, equidistanti, le quali aggiungono alla costruzione leggerezza e leggiadria, imprimendole altresì una fisonomia tutta orientale. Mentre le due maggiori cupole sono sostenute da semplici piloni, le tre minori vanno in parte sorrette da due ordini spesso sovrapposti di colonne binate, quali cilindriche e quali ottagone, e insieme da alcuni sottarchi sui quali esse cupole sono realmente impostate.

Alla maniera bizantina, e secondo l'uso comunissimo nel secolo XI, la basilica era superiormente circondata da gallerie, ampie quanto le navate minori, e sorrette in parte da muraglie e dai piloni, in parte da grandi colonne allineate sotto le vôlte laterali delle navate e sorreggenti arcate semicircolari di piede alquanto rialzato. La grande campata dell'avambraccio è suddivisa in quattro intercolunnî per lato, quelle minori della nave trasversale soltanto in tre.

Il braccio orientale o superiore della croce è consacrato al presbiterio, il cui suolo è sollevato di cinque scalini dalle vôlte di un'ampia cripta sottoposta. Esso occupa lo spazio quadrilatero coperto dalla cupola orientale e dal voltone che la separa dalla centrale, ed è nel fondo terminato da un'abside di base semicircolare la cui muraglia è inferiormente abbellita da colonne binate di preziosi marmi e scavata da tre grandi nicchioni. Il presbiterio comunica per mezzo di due arcate con le cappelle laterali di san Pietro e di san Clemente, le cui absidi, rese profonde da un avancorpo coperto di volta, vanno adorne di colonne e di nicchioni come la maggiore.

Oltre che dalle ottanta finestrine delle cupole, la chiesa era illuminata da sei finestre aperte nell'abside maggiore, delle quali oggi due sono murate; da due altre attraverso i muri di fianco delle cappelle di san Pietro e di san Clemente; da una grande mezzaluna corrispondente sulla facciata principale, già intrarotta da arcate di varia maniera; da alcune finestrine aperte lungo le muraglie orientali della crociera, e principalmente da gruppi talvolta di tre, ma più spesso di otto finestrelle, allineate in due ordini sovrapposti di tre sopra cinque, aperte sotto le grandi vôlte interne: gruppi che dovettero marcare considerevolmente il carattere bizantino del monumento. Di questi ultimi si può dire che oggidì non ne resti uno solo di intatto, poichè coll'andare dei secoli, o se ne diminuirono di numero i fori, forse per lasciar più campo alla decorazione musiva, o si murarono affatto, ovvero se ne alterarono le forme e le dimensioni, talvolta facendoli assolutamente sparire e surrogando nel posto loro ampî finestroni rotondi, che versano nella chiesa una gran copia di luce.

Come tutte le chiese orientali, la basilica è preceduta da un atrio, od esonartece, che circonda per tre lati l'avambraccio della croce, suddividendosi lungo il lato meridionale in due ambienti, dei quali uno ad uso di Battisterio. Il Selvatico espresse l'opinione che quest'atrio, oggidì mozzo di un braccio, girasse originariamente senza interruzione alcuna per tutti e tre i lati; ma un diligente esame dell'icnografia, e specialmente dell'organismo costruttivo del lato meridionale, dissuadono da quell'avviso e inducono a credere fermamente, che il battisterio e l'odierna cappella Zeno sieno esistiti fin dagli inizî della rifabbrica del Contarini. In fatti le suddivisioni dell'esterna facciata verso sud corrispondono così esattamente alle campate interne, da doversi conchiudere che queste non poterono mai essere differenti dall'aspetto odierno. Ciò che invece mi pare fondato si è la congettura che in origine Battisterio e Tesoro formassero un solo ambiente, e che soltanto verso la metà del secolo XIV, quando si volle ornare suntuosamente la cosidetta *chiesa del battesimo*, venissero divisi per mezzo del sottile muro che li separa anche oggidì.

Ragionando del primitivo Palazzo Ducale eretto dai Partecipazî abbiamo potuto convincerci esserne prezioso avanzo il muro esterno del Tesoro; e l'abbiamo desunto dal fatto, che essendo stato esso di evidente imbarazzo alla costruzione del battisterio, di modo che per sua colpa rimase questo condannato ad una scarsa luce, dovette necessariamente preesistere al 1063 e perciò appartenere all'antico palazzo dei dogi. Ma se per far largo alla nuova basilica di san Marco non si ebbe timore di demolire un'intera ala del palazzo, perchè mai si ebbe tanta cura di conservare quella rozza porzione di muro a costo di creare degli sconci nell'attigua chiesa? Se la fronte del palazzo si fosse avanzata allora quanto l'odierna, si potrebbe giustificare la conservazione di quel muro col supporre che esso fosse un necessario collegamento della facciata stessa; ma questa in vece fino alla ducea di Sebastiano Ziani (1172-1178) non oltrepassò il confine della porta della carta. A quale scopo dunque si volle rispettato? Nella mancanza di più forti ragioni mi fo ardito di esprimere una mia congettura, della quale il lettore può far quel conto che crede. Egli è evidente che il muro in questione dovette formare l'angolo nord-ovest dell'antico palazzo, e se si badi al suo considerevole risalto dalla linea della vecchia facciata si dee conchiudere esser, nè più nè meno, residuo d'una torre. Orbene, noi abbiamo letto che, come il corpo di san Marco fu arrivato a Venezia, il doge Giustiniano Partecipazio lo depose gelosamente in una stanza angolare del palazzo convertita in cappella, ove stette fino a tanto che la basilica fu finita. Abbiamo pure veduto come allora l'angolo del palazzo più recondito, e per ciò più adatto a quell'ufficio, fosse appunto il nord-ovest, cioè l'odierna stanza del Tesoro; ed è que-

sta considerazione che mi fa sorgere il sospetto, che la religiosità con la quale si volle conservata quella muraglia fosse mossa dalla riverenza in cui potè essere tenuto il luogo che avea accolto per primo, lungo il corso di tre anni, le venerate reliquie del Santo Evangelista; allo stesso modo con cui si volle conservata nell'interno della basilica una porzione almeno di quell' antica cripta che fu per duecento e trentadue anni la custode del prezioso deposito.

E poichè in origine il battisterio dovea formar un tutto col Tesoro, l' architetto dovette studiarne l' icnografia in modo che l' uno si collegasse spontaneamente con l' altro; ed è per ciò che la campata d' angolo coperta da una cupola dovette determinare la misura delle altre due, come si vede chiaramente osservandone la pianta. Fu per questo che la campata del Tesoro, risultando più ristretta di quello che l' area avrebbe concesso, richiese verso ponente la costruzione di un nuovo muro interno parallelo all' antico esteriore, il quale perciò raggiunse l' apparente spessore di quattro metri. Le due campate dell' odierno battisterio furono tenute più tosto rettangolari che quadrate, e ciò perchè fra esse e la cappella Zeno potesse risultare un proporzionato ambiente, che servisse in qualche modo di atrio al battisterio stesso. Tale è quella breve campata che lo precede verso ponente, e che io sospetto fosse originariamente affatto divisa dal battisterio per mezzo di un muro, attraverso il quale potè aprirsi il vero ingresso. A ciò m' induce l' essersi accertato, nell' occasione del radicale restauro della facciata meridionale della basilica, che in antico quel piccolo atrio, precisamente come l' attigua cappella Zeno, s' apriva sulla strada senz' esserne separato da porta o da muraglia alcuna, di modo che la sua vôlta a botte si avanzava libera fino a disegnarsi netta sul prospetto. È naturale che, se così fu, quest' aperto atrio dovess' essere in qualche modo diviso dal battisterio. Allorchè fu questo diminuito di tutta la campata del Tesoro, si volle per compenso aumentato dell' area del suo vecchio atrio, demolendo il muro divisorio, che si dovette in vece rifare lungo la facciata all' imboccatura della volta a botte. L' originario battisterio presentò dunque la forma di un Γ, fu diviso in tre campate, coperte da altrettante cupole emisferiche sostenute da pennacchi e da archi poggianti sopra colonne. Lo precedette un piccolo atrio aperto sulla piazza e coperto da una vôlta a botte.

Il Vestibolo pertanto propriamente detto si compone di due bracci ripiegati ad angolo retto, dei quali il principale, cioè quello che precede le tre porte della basilica, è di qualche poco più ampio dell'altro e si divide in tre campate, in corrispondenza coi nicchioni della facciata, separate da due larghe vôlte a botte. Le due campate laterali sono coperte da una cupola emisferica su pennacchi; la centrale in vece, terminata nel fondo da un' abside ricca di nicchie, nella quale si schiude la porta regia e s' aprono le porticine cui mettono capo le scalette delle gallerie, non ha copertura di alcuna sorte, poichè in suo luogo è praticata una grande apertura quadrata ricinta da un alto pluteo, che corrisponde sulle gallerie superiori interne della basilica, e lascia vedere i musaici della grande vôlta sovrastante (vedi *Raccolta di Fac-simili*, Tav. XXXIX e XL). Quest' apertura, chiamata volgarmente *il pozzo*, si mostra così bizzarra e di un'effetto così fantastico e teatrale, da indurre a prima giunta al sospetto che ella sia frutto del secolo XVI anzichè dell' XI: sospetto che troverebbe un sostegno nell'età dei musaici che la ricingono. Ma non tarda poi a cadere qualora si guardino le cornicette di tale apertura, le quali rispondono a pieno al secolo XI e si mostrano sorelle a quelle corrispondenti, che entro la basilica ricorrono sotto i plutei delle gallerie. Il cosidetto *pozzo* è dunque originale del secolo XI, e somigliando a quelle aperture che notammo sopra le cappelle di san Pietro e di san Clemente, accenna che fu ivi voluto per provvedere di luce il centro dell' atrio quando rimaneva chiusa la porta maggiore.

Il braccio settentrionale dell' atrio va suddiviso in quattro campi quadrati coperti da cupole, spartite e sorrette da arcate. Mentre lungo mezzodì è limitato dalla liscia muraglia della chiesa, lungo settentrione e all' estremità orientale è limitato da parecchie absidi ricche di nicchioni, le quali danno all'ambiente un'aspetto strano, ricco e tutto orientale. Ma tanta profusione di absidi, più che dallo studio di arricchire l'edificio, dovette movere dall' intento di apparecchiare da quella parte un robusto contrafforte alla basilica stessa; e il fine fu ottimamente raggiunto.

In ambedue le braccia del vestibolo sono degne di nota due cose: l' una si è, che mentre le sue vôlte s' impostano verso l' esterno dell' edificio sopra piedritti o muraglie scavate da nicchie, verso la chiesa invece s' impostano su colonne spesso binate, e ciò senza dubbio perchè questi più ricchi sostegni si offrissero tosto allo sguardo del visitatore. L' altra si è, che tutte le maggiori arcate del vestibolo sono leggermente acute, mostrando nella loro uniforme regolarità di non essere l' effetto di accidentali spostamenti o cedimenti, ma d' essere stati premeditati e voluti dai costruttori stessi, i quali forse aveano cominciato a intenderne il valore statico e la robustezza superiore a quella degli archi semicircolari. Egualmente acute, e nella stessa tenue misura di queste dell' atrio di san Marco, sono le vôlte interne del san Front di Perigueux, così che queste sembrano ispirate da quelle. San Marco è ad ogni modo la prima chiesa d' Italia che abbia sfoggiato archi acuti, i quali sono più timidi assai, ma assai più antichi di quelli delle famose chiese di Sicilia.

Nell' angolo della chiesa fra il vestibolo ed il Battisterio esiste una breve porzione di atrio che sta a sè, e passa sotto il nome di cappella Zeno, o della Madonna della Scarpa. E quantunque il suo aspetto sia appunto più di cappella che d'altro, tuttavia questo nome e quest' ufficio le venne soltanto parecchi secoli dopo la sua costruzione. È indubitato che in origine il muro, al quale oggidì s'appoggia l'altare di bronzo, non esisteva, e che la cappella schiudeva la sua ampia arcata sulla piazzetta, precisamente come l' attiguo atrio dell' antico battisterio. Ciò posto, è impossibile ammettere che un ambiente di tal natura potesse servire ad uso di cappella; esso non potè essere che un atrio. Vi fu chi congetturò (1) che un tale atrio servisse unicamente al battisterio, con cui è messo in comunicazione mediante una porta, e che in tal caso non sussistesse quella che s' apre nel fondo dell' ab-

(1) Fu questi l' egregio Sr. Ing. Giov. Saccardo in un suo dotto articolo risguardante la Cappella Zeno, pubblicato non ha guari sul giornale «*la Difesa*» (aprile 1889). Le ragioni da lui recate a prova che la porta dell' abside dovett' essere aperta nel secolo XIV, non mi sembrano troppo valide. Se la porta è fiancheggiata da due cordoni del trecento, i suoi stipiti e le sue valve di bronzo sono certo molto più antichi. Ne sia prova il fregio che ricorre nell' atrio al sommo delle pareti ai lati della porta stessa e si ripiega su i suoi stipiti, con un disegno che s' attaglia perfettamente ad essi. Ebbene quel fregio non è posteriore all' XI secolo.

side e mette nel vestibolo. Io non sono di questo avviso per più ragioni. Innanzi tutto mi sembra sarebbe stato sconveniente che un sì grandioso atrio, mentre si proponeva di servire al battisterio, lo trascurasse in tutte le maniere, mostrandosi fatto tutt'altro che per rispondere a quel fine. Tanta ampiezza in fatti si sarebbe risolta in un' angusta porta posta di fianco e risultante in un angolo del Battisterio. Io credo che, se si avesse voluto che tale ambiente servisse di atrio al battisterio, si avrebbe certo curato che l' asse di questo infilasse perfettamente l' asse di quello, di modo che l' ingresso si schiudesse verso ponente e l' abside precedesse immediatamente la cappella del sacro fonte. Ma la contraria direzione dell' asse, e la porta che si apre grandiosa in fondo alla ricca abside, accennano chiaramente che ben altra destinazione ebbe quell' atrio, il quale dovette servire unicamente di antivestibolo alla chiesa, non avendo forse allora alcuna comunicazione col battisterio. E non potè essere che così. Come il prospetto occidentale e il settentrionale della basilica avevano una porta principale aperta da una grandiosa arcata, e le corrispondeva in fondo al vestibolo un' abside ricca di nicchie nella quale si apriva l' ingresso alla basilica, così si volle che anche lungo il prospetto meridionale si aprisse un simile magnifico introito, in fondo al quale non mancasse un' abside. E la cura avuta nei secoli seguenti di ornare quest' ingresso con lo stesso splendore di marmi, di archivolti intagliati, o di musaici, di cui si ornarono gli altri due, prova chiaramente in quale conto fosse tenuto. Nè dee recar meraviglia che simile atrio si schiudesse così profondo e aperto sulla pubblica via. Che cosa sono gli aperti nicchioni delle facciate nord e ovest della stessa basilica se non anti-vestiboli alquanto meno profondi di quello?

Se di qualche rilievo sono i mutamenti organici subìti nel corso dei secoli dall' interno della nostra basilica, notevolissimi sono quelli patiti dall'esterno. Un trent'anni fa, se ci fosse stata presentata l'immagine della chiesa, quale si offriva al passeggiero verso la fine del secolo XI, noi non l' avremmo potuta certo riconoscere per san Marco, tanto il lavoro dei secoli le fece mutar faccia. I grandiosi restauri operatisi dal 1861 in poi nelle facciate esterne della basilica rivelarono in modo sorprendente, come l' odierno rivestimento di marmi, di colonne, di sculture e di musaici sia l' opera di secoli a noi più vicini, e come in origine quelle facciate, tutte di pietre cotte, si abbellissero modestamente di poche cornicette, di nicchie, di sfondi circolari, di arcate cieche, e solo in qualche parte di musaici. La sorpresa poi aumentò quando si potè accertare che i lavori di abbellimento che ammiriamo oggidì non si limitarono sempre a mascherare con la pomposa veste dei marmi le vecchie arcate laterizie, ma ne alterarono talvolta anche il concetto organico, il numero e le misure. La cosa si fa dunque assai complessa. In san Marco, come nelle grandi opere della natura, regna l' indefinito, sia che si consideri nella sua espressione estetica, come nella sua compagine costruttiva.

Ma innanzi di accingerci all' esame delle antiche facciate laterizie della basilica, vo' condurre il lettore davanti ad una porzione della stessa, comunemente ignorata, la quale gli farà riuscire meno strane e nuove le forme di quelle. È questa la parte posteriore della chiesa, cioè l' esterno delle sue absidi, assiepato da costruzioni più recenti, che l' hanno in parte coperto, e che per ciò poco agevolmente si può vedere da certi cortiletti attigui alla sacristia.

Alle absidi minori della nostra basilica, precisamente come nel Duomo di Caorle, non fu dato esternamente risalto alcuno. Al contrario delle lombarde, le curve loro sono al di fuori dissimulate da muraglie rettilinee che piegano ad angolo retto. Un tale partito si offriva opportuno a rinforzare la costruzione, a permettere al di dentro uno sfoggio di nicchioni e ad evitare la difficoltà di un facile ed estetico collegamento delle curve esterne delle absidi minori con quella della maggiore. Questa invece risalta tutta quanta al di fuori su base semicircolare, ma non curvilinea. Il lettore sa che le absidi bizantine girarono sempre di dentro curvilinee, ma esternamente poligonali; e questa di san Marco, che fu senza dubbio pensata e costruita da un architetto bizantino, risponde pienamente a tal legge. (Vedi tav. 360, e Fac-simili uniti al Vol. dei Docum. Tav. VI) Essa ha nove lati di non regolare misura, ed è suddivisa in due grandi zone. La inferiore, come quella che corrisponde ai profondi nicchioni interni, risalta assai più della superiore, e tanto da offrir posto ad un ballatojo esterno, che serve egregiamente a mettere in comunicazione le gallerie interne della chiesa, e a completarne il giro intorno alla grande croce. Sorge da terra un alto basamento con cornice di mattoni, già aperto da tre finestrelle che illuminavano la cripta cui corrisponde. Al di sopra le faccie del poligono sono alternatamente sfondate da arcate cieche e da svelti nicchioni, con tale disposizione che ad ogni nicchione interno risponde un' arcata cieca dell' esterno, nella quale è ricavata una finestra. Le une e gli altri offrono sagomature sempre in cotto, formate da listelli e grandi guscie di carattere bizantino. Termina questa prima zona un elegante fregio di mattoni a denti di sega, che ricorre eziandio sulle pareti rettilinee delle absidi minori, e la incorona una delle solite cornici di pietra intagliate a foglie d' acanto spinoso. La zona superiore nella disposizione delle nicchie ed arcate ricopia l' inferiore, ma sfoggia una maggior ricchezza, surrogando alle imposte di cotto colonne di marmo con capitelli intagliati. Dell' estremo finimento, che consistette forse in un secondo fregio a denti di sega, nulla più resta, se ne togli un dentellato formato da spigoli di mattoni.

Ognuno noterà facilmente la chiara fratellanza di questa bella abside con quelle coeve, o di poco posteriori, del Duomo di Murano e della santa Fosca di Torcello. Il marmo e la pietra vi hanno assai poca parte; il predominio è tutto del mattone, il quale ne costituisce la nota fondamentale e caratteristica. Ebbene, a questo principio, tutto proprio dell' esterno delle costruzioni di stile bizantino, dovevano naturalmente uniformarsi eziandio le antiche facciate della nostra basilica, come si uniformò tutto il rimanente della costruzione esterna; vediamone dunque i disegni.

Innanzi tutto giova ricordare che il suolo della piazza nel secolo XI trovavasi un novanta centimetri circa al disotto dell' odierno, e che per ciò questa misura tornava tutta a vantaggio della vecchia basilica, le cui arcate, già più spaziose delle presenti per l' assenza delle colonne addossate da poi, dovettero apparire altresì più alte e maestose. Fu nell' occasione dei suaccennati restauri che si poterono conoscere le vere fondamenta della basilica, consistenti, non già in *un contesto di grossi vimini o canne palustri spalmate di melma*

o loto, come fantasticavano certuni, bensì in una palafitta di olmi, sulla quale due grossi strati di tavoloni di rovere e cinque letti di pietra grigia istriana, squadrati e disposti a scaglioni così che il più alto restasse sopraterra e diventasse lo zoccolo ricorrente tutt' intorno all' edificio. (vedi Fac-simili uniti ai Docum. tav. IX).

Incominciando dalla facciata settentrionale, la prima restaurata, devo premettere che la ricognizione della sua antica struttura si restrinse semplicemente a quelle parti che furono spogliate del posteriore rivestimento, cioè le quattro maggiori arcate del piano inferiore corrispondenti all' atrio (vedi Portaf. I, tav. 26). Nessun dato quindi possediamo per istabilire di qual maniera si abbellisse nella parte inferiore il prospetto della crociera settentrionale, e segnatamente quel grande vôlto dolcemente archiacuto, che s' addossa all'esterno della cappella di sant' Isidoro. Non vo tacere però un mio sospetto, che esso cioè sia stato costruito nel XII secolo, o nel principio del seguente, al fine di consolidare all' esterno quella parte della chiesa, forse allora che anche internamente abbisognò, come vedemmo più sopra, del rinforzo di una vôlta intradossale.

Delle quattro grandi arcate seguenti, rimesse in luce nel 1861, la maggiore di tutte, cioè quella nella quale s'apre la porta detta *dei fiori*, fu trovata discostarsi anche allora, e più che al presente, dalle forme, dalle linee e dalle decorazioni delle altre. I suoi piedritti risaltavano di un venti centimetri da quelli delle arcate attigue, donde risulta che se ne volle fare un corpo a sè, unicamente in relazione con la porta. Alcune nicchie ornavano la parte inferiore dei piedritti e della muraglia di fianco alla porta, la quale s' inarcava acuta anzichè semicircolare, modanata come i nicchioni dell' abside esterna. E dolcemente acute s' incurvavano eziandio le due vôlte sovrapposte, mentre sulla inferiore ricorreva un fregio a denti di sega simile a quelli dell' abside predetta (1). (*)

Nelle altre tre arcate la decorazione, più regolare e armonica, seguiva le linee ricorrenti lungo gli altri prospetti fino alla porta della Carta. All' imposta delle vôlte ricorreva una cornice di pietra con un ovolo adorno di rimessi in istucco nero sur un disegno a rombi e croci di gusto bizantino, similissima a quella che nell' interno della chiesa forma davanzale ai plutei delle gallerie. La parete sottostante era suddivisa in tre zone separate da due cornicette di terra cotta, dello spessore di un mattone, intagliate a dentelli semplici. Lungo il lato settentrionale la zona superiore si adornava sotto i volti di arcate cieche aggruppate a tre; la seconda di minori arcate a due o a tre, alcune delle quali poterono essere vere finestre; la zona inferiore invece si abbelliva di arcate cieche più ampie delle altre, spartite da svelti pilastrini a bassorilievo reggenti un fregio ad archetti pensili. Questo particolare, certo assai più caratteristico dello stile lombardo che del bizantino, impressionò il Selvatico (1) ed il Boito (2) così vivamente, che agli occhi loro tutto l' esterno dell' antica basilica parve addirittura di stile lombardo; ma ciò mi sembra un correre troppo oltre. Un semplice particolare decorativo, limitatamente usato, non può avere la virtù di imprimere il proprio stile ad un edificio, e molto meno se questo, come nel caso presente, sia nel complesso improntato di un carattere tutto diverso. In fatti gli elementi, organici, e per gran parte anche decorativi, dell' esterno della nostra basilica, quale l' eresse Domenico Contarini, rispondevano a pieno allo stile bizantino; e mentre il fregio ad archetti pensili vedesi talvolta in edificî di questo stile del V o del VI secolo, donde anzi l' appresero gli artefici lombardi, non furono mai caratteristici dello stile lombardo i grandi fornici, le nicchie, gli archi ciechi e i tanti altri particolari, che apparivano nell' esterno della vecchia san Marco.

Non si creda però che io non tenga grave conto di questo particolare lombardo che ci offre l' antica basilica. Poichè quantunque esso non fosse nuovo nelle lagune, avendolo noi riconosciuto fin dal secolo IX sulle absidi del Duomo di Torcello, tuttavia quale ci apparisce ora in san Marco, veste troppo il carattere dell' arte lombarda dell' XI secolo, per non crederlo frutto di un' immediata influenza della medesima. Il fatto poi cresce d' importanza quando si consideri, che quel partito decorativo non è il solo particolare nello stile lombardo dell' XI secolo che ci offra la nostra basilica; il che induce a credere che qualche artefice educato a quella scuola abbia lavorato in san Marco ai servigi dell'architetto bizantino e sia perfino riuscito a fargli accettare alcuni suoi concetti o ad introdurveli a suo piacimento. Il fatto è dunque di molto peso, ed io l'ho tanto poco trascurato che riuscii perfino a trovare il nome di quel maestro, che offrì nel 1063 l' opera sua nella costruzione della basilica, e fu così il primo importatore nelle lagune dell'arte lombarda. Lo vedremo un po' più innanzi; intanto seguiamo l' esame.

Ogni piedritto sorreggente i grandi vôlti suddescritti si adornava al basso di una nicchia, e nell' alto di un'arcata cieca.

I rivestimenti marmorei dell'estremo arco minore, che oggidì costituisce l'angolo della basilica, non furono toccati; ma ciò non dee far supporre che esso seguisse le medesime linee ed il medesimo sistema di muratura delle altre arcate. Basta por mente al fatto che quel vôlto si regge in angolo unicamente sopra le colonne aggiunte nel secolo XIII, per capire che senza di queste esso non potè sussistere. Errò quindi il Selvatico nell'affermare che tale archetto compiva l' antica facciata, e sono perciò sbagliati tutti i disegni che lo rappresentano.

La piena conferma di ciò è data dall' antico prospetto meridionale, dove, messe al nudo le muraglie angolari, queste apparvero affatto indipendenti e libere da qualsivoglia arco (vedi Portaf. I, tav. 26). Questo prospetto incominciava nell' angolo con una pilastrata corrispondente al fianco dell' estremo vôlto della facciata principale, e si adornava al basso di una nicchia, superiormente di uno sfondo circolare incorniciato di guscia e di bastone, e più in alto da una bifora cieca

(*) Vedi la Nota a pag. 202.

(1) Dobbiamo essere gratissimi al sorvegliante ai restauri della Basilica, il signor Antonio Pellanda, di averci conservata l'immagine di questi antichi prospetti laterali della medesima. Nella sua ammirabile religiosità per l'antico, la quale ci salvò dalla dispersione tanti preziosi frammenti, egli comprese la straordinaria importanza di quelle antiche pareti laterizie non appena gli apparvero, e si diede cura di trarne quei disegni di cui si valsero poi tutti coloro che scrissero sull' argomento. Si potrà lamentare che non sieno stati delineati su di una scala maggiore, con misure abbondanti e con profili e particolari così netti e completi da non ingenerare incertezze; ma non sarà mai lecito di farne un rimprovero al Pellanda, poichè egli non intese con quei disegni che di serbarsi una privata memoria di quanto aveva veduto. E fu già grande ventura che in mezzo alla ignorante e spesso beffarda indifferenza di chi dirigeva allora quei restauri, vi sia stato chi ebbe la passione e la cura di trarre quei sempre preziosi rilievi. Io poi devo particolarmente molto all'egregio signor Pellanda, per la rarissima cortesia con cui egli mi fu largo di tanti preziosi ragguagli intorno alle vicende ed ai restauri della Basilica e di tanti importanti appunti e disegni sulla medesima.

(1) *Op. cit.*, pag. 298.

(2) «*Architettura del Medio-Evo in Italia*», pag. 310.

separata da una colonnetta. Seguiva il grande vôlto aperto dell'antico ingresso meridionale, impostato su due piedritti risaltanti di 20 centimetri e adorni, come la pilastrata suddetta, di nicchie, sfondi circolari e arcate cieche. Si apriva inoltre il minore vôlto che formava atrio al battisterio, sorretto da imposte quasi disadorne, poichè una sola nicchia a terra ne fregiava l'estrema. L'ultima breve campata che confina coll'antichissimo muro del Tesoro, e nella quale oggi si apre la finestra bifora del battisterio, per quanto risulta dagli appunti del sig. Pellanda, offriva al basso una grande arcata cieca sfondata di centimetri 15, avvivata nella metà inferiore da un secondo sfondo di egual misura terminato da due archetti pensili, che richiamano l'elemento lombardo del prospetto settentrionale. Al di sopra non presentava che una minore arcata cieca; sicchè, non essendosi trovata traccia di antiche finestre, bisognerebbe venire alla strana conclusione, che l'antico Battisterio si stesse quasi perfettamente al bujo, non potendo ricevere che un debole barlume dalle finestre del Tesoro, se pur allora esistevano, e dal piccolo atrio. Ciò induce nel sospetto che quell' ambiente potesse in origine aver luce per altra via, cioè per mezzo di finestruole aperte attraverso le sue cupole. La congettura può parere assurda oggidì che tali cupole sono internamente cieche e di fuori nascoste e sepolte sotto un tetto comune. Ma chi sale sulle soffitte s'accorge ben presto che questo tetto fu sovrapposto alle cupole molto tempo dopo l'originaria costruzione dell'edificio, poichè esso nasconde e taglia parecchie grandi arcate cieche e cornici in cotto che ornavano le muraglie esterne superiori della basilica, ostruendo altresì un buon numero di finestre che anticamente dovevano risultare sopra le gallerie interne. Ciò si trae seco la naturale conseguenza, che le cupole del Tesoro e del Battisterio dovessero in antico emergere al di fuori col loro estradosso scoperto e potessero quindi essere alla loro base forate da alcuni finestrini; dei quali si potè far senza soltanto quando si aperse la bifora suaccennata e si guadagnò luce per l'annessione del vecchio atrio.

Parlando dell'antica facciata meridionale della basilica non si può passar sopra in silenzio ad una congettura di molta importanza fatta dai suoi scopritori, i quali, avendo trovato a piè delle fondamenta di quel lato un terreno conchilifero simile a quello che si forma nel letto dei nostri canali, e di più due pali in esso conficcati, che sembravano rispondere all'ufficio di fermare mediante corde le barche, vennero alla ipotesi che il detto prospetto della basilica fosse allora lambito da un canale. Simile canale avrebbe potuto comunicare con la laguna piegando sotto il muro del Tesoro e scorrendo ai piedi dell'antico palazzo ducale. Se così fu, questo rivo non potè durare che fino alla ducea di Sebastiano Ziani (1172-1178), ossia fino a tanto che il palazzo fu allargato e rinnovato. Le aperte arcate introducenti nell' atrio e nel Battisterio non sarebbero state in tal caso che rive di approdo, e perciò all' unico servizio di chi per barca volea recarsi alla chiesa. Mi sembra per altro strano che si avesse tanta cura di avvicinare le rive d' approdo alla basilica, avendo tanto vicina la laguna e non essendo allora così comune, come fu qualche secolo più tardi, l' uso di andare a diporto in barca. Egli è perciò che io senza rigettare assolutamente la congettura del canale, mi astengo per ora dal confermarla.

Abbiamo veduto come l' antica facciata principale della basilica risultasse priva dei due archetti estremi che oggidì ne costituiscono i leggiadri angoli; ma non era questa mancanza la sola nè la principale sua caratteristica.

Nel centro dell'odierna facciata s'apre il maestosissimo nicchione che è quasi protiro all' ingresso principale della basilica. Per grandiosità di forme, splendore di ornamenti ed ampiezza di misure, ne avanza ogni altro dello stesso prospetto e degli altri laterali, e li avanza altresì in altezza, tanto che, sprezzando ogni legge di ricorrenza, rompe e sormonta col suo maggiore archivolto l' estrema cornice del piano inferiore della facciata e le balaustrate delle terrazze. Questa pittoresca particolarità della nostra basilica, che niuno oserebbe qualificare uno sconcio, parve sempre agli occhi degli studiosi un concetto troppo strano e troppo ardito, perchè potesse essere pensato ed attuato dal primo architetto dell' edificio; e tale sospetto non fu un vano scrupolo. Nell' aprile del 1881, restaurandosi le fodere di marmo di quel protiro, la curiosità di sapere se le enormi pilastrate che lo sorreggono fossero tutte un sol pieno di muratura, guidò il piccone a forare il muro a cui s' appoggiano le prime colonne a destra, e si potè rilevare che al di là di questo, nel cuore della pilastrata, esisteva una piccola cella. Con poca fatica si riuscì a penetrare in essa e si vide con sorpresa null' altro essere che un antico nicchione assai ristretto e assai alto, costrutto in cotto, adorno delle stesse cornicette che vedemmo ricorrere sulle antiche facciate laterali della chiesa e che per giunta conservava sulla vôlta e alla base del suo semicatino dei resti di musaici. Questa felice scoperta palesò in un attimo quanto il protiro centrale dell' antico prospetto differisse dall'odierno, e come cioè, non potendo in larghezza superare quelli delle porte laterali, impedendolo i due nicchioni di fianco, non dovesse neppure in altezza superarli. Di qui si capì pure quanta cura avesse posta il primo architetto affinchè l' esterno si mostrasse in perfetta corrispondenza coll' interno. Infatti nell' interno dell'atrio noi vediamo la campata centrale fiancheggiata da due muraglie nelle quali sono ricavati i due nicchioni che accolgono le tombe del doge Vitale Falier e della dogaressa Felice Michiel. A tali nicchioni rispondevano a capello quelli che fiancheggiavano il protiro centrale dell'antica facciata.

Un'altra dissomiglianza fra l'originario e l'odierno prospetto è notevolissima nella forma dei grandi nicchioni o protiri; i quali mentre oggidì sono alternatamente di forme absidali e rettangolari, in antico, meno i due piccoli suaccennati presentemente ostruiti, erano tutti di base rettangolare, non altrimenti che quelli del prospetto settentrionale. Ciò apparve pure mercè le ricerche fatte in questi ultimi anni, restaurandosi il nicchione della facciata corrispondente alla cappella Zeno, ed è tuttavia evidente a chiunque in esso getti l'occhio fra i capitelli del secondo ordine di colonne, ove vedrà far capolino e sporgere rettilinea per un buon tratto l' antica cornice bizantina a tarsia nera, che formava imposta al vôlto dell'originario nicchione, laddove l'odierno gira curvilineo.

Questo stesso nicchione, poichè dovett'essere quasi totalmente spogliato del suo rivestimento marmoreo e del suo muro curvilineo aggiuntogli nel XIII secolo, potè mostrare di qual natura fosse la decorazione del-

l'antica facciata (Vedi *Raccolta di Fac-simili*, tav. VIII e IX) (1). Dall'imposta delle vôlte fino a terra si divideva in tre zone, come le facciate laterali. Ogni fronte delle pilastrate si adornava al basso, di una nicchia modanata sorretta da due semicolonnette laterizie con capitelli di pietra bianca intagliati a fogliami; più in su, di uno sfondo circolare del diametro di circa mezzo metro incorniciato da modanature a gusci, listelli e bastoni sempre di cotto; nell'alto di un'arcata cieca, egualmente sagomata. Sotto i nicchioni invece, poichè ivi la maggior grossezza della pilastrata lo permetteva, la decorazione consistette specialmente in bifore cieche di proporzioni tozze, modanate a bastone e sorrette nel centro da una semicolonnetta con capitello intagliato. Le porte stesse erano inferiormente fiancheggiate da nicchie, e nell'alto dalle solite arcate cieche.

Ho finora parlato dei protiri e vôltoni inferiori delle antiche facciate della basilica senza accennare al loro finimento estremo; ma non si creda per ciò che io lo supponga simile all'odierno, cioè rettilineo e coronato da terrazze e da balaustrate. Chi osservi attentamente la presente cornice di coronamento (v. tav. 168*) s'accorgerà facilmente com'essa non risponda affatto allo stile neo-bizantino e si allontani da ogni altra maniera di cornici, autenticamente dell'XI secolo, di cui va ricca la chiesa. L'intaglio delle sue foglie, e nel tempo stesso il profilo delle balaustrate sovrapposte, accennano chiaramente ad un'età posteriore e al fiore dello stile romanico. Si dovrà dunque congetturare che queste e quella si riferiscano alla grande riforma del secolo XIII? A prima giunta parrebbe che sì; tanto più che quel finimento si lega benissimo con la odierna facciata, e nel posto che occupa presentemente non potè mai coronare l'antica, perchè questa, tenuto conto delle colonne posteriormente addossate, si teneva alquanto più in ritiro di quella. Ma una tale congettura, che pur parrebbe tanto verosimile, è rovesciata da una scoperta fattasi qualche anno fa nel restaurare le terrazze sovrastanti il protiro centrale. Ivi un 43 centimetri più addentro, si rinvenne il muro di finimento dell'antica facciata, e un 35 centimetri più bassa dell'odierna una porzione intatta della sua originaria cornice, che si vide con sorpresa affatto simile a quella della presente facciata. Donde si apprese che, riformandosi nel secolo XIII le antiche facciate, furono rimesse in opera le loro vecchie cornici e balaustrate. E si apprese ancora, che il coronamento delle muraglie esterne del Tesoro, che non subirono le riforme delle facciate, rimase intatto, e che perciò nel suo dislivello di appunto 35 centimetri ci offre l'esatta misura del piano delle antiche terrazze (vedi Portaf. I, Tav. II 4).

Ma tutto questo, mi dirà il lettore, non prova forse il rovescio di quanto sospettavi, cioè che gli originarî vôltoni delle facciate non ebbero mai un coronamento dissimile dall'odierno! Adagio: tutto questo prova che tale coronamento è anteriore al XIII secolo, ma non già che esso sia dell'XI. A ciò si oppongono altre scoperte e considerazioni. Sotto quella porzione di cornice venuta in luce presso il grand'arco del protiro maggiore, si rinvenne incastrata nel vecchio muro sottostante una mezza figura di leone sporgente, con le zampe anteriori isolate e diritte poggianti sur una cornicetta a mo' di mensola (vedi Tav. 94) e con la testa trapassata da un foro che riferiva alle fauci; per la qual cosa si capì essere stato quello una bocca di scarico delle acque pluviali, e nel tempo stesso un ornamento, della vecchia facciata. Allora l'occhio balzò spontaneamente su quel mostro fantastico, formato di due corpi, mezzo di leone, mezzo di serpente, e con un'unica testa umana, che sovr'un lungo pilastrello scanalato occupa l'angolo nord-ovest dell'odierna facciata, e mostra di aver servito al medesimo ufficio del leone suaccennato, ossia di scaricatore di acque (vedi Tav. 53, n.° 82). Ma oggidì a tale ufficio non serve più, nè potrebbe servire, perchè collocato un po' troppo basso. Ora se si ponga mente al suo livello e alla sua primitiva funzione, non si tarda a capire che quel mostro dovette appartenere all'angolo della vecchia facciata, la cui cornice, come vedemmo, era tanto più bassa dell'odierna precisamente di quanto si discosta da questa il dorso del mostro.

Ma se dalla cornice e dalle balaustrate traluce chiaramente lo stile romanico, questo poi risplende vivo nelle figure ora accennate, sia nel loro concetto, estraneo affatto all'arte bizantina, sia nel carattere dello scalpello. Ora perchè mai, mentre la parte inferiore delle facciate è così improntata presso che in ogni particolare dello stile bizantino del secolo XI, i loro finimenti si mostrano invece così schiettamente romanici e più tardi? Ciò non prova forse che la parte sovrastante i vôltoni dovett'essere costrutta nel XII secolo? Io lo credo, perchè mi è altresì confermato da un fatto accertato durante il restauro della facciata settentrionale. Vedemmo a proposito di quest'ultima come la grande arcata leggermente acuta, che formava protiro alla porta d'ingresso, risultasse dagli altri vôltoni affatto indipendente così da formare un corpo a sè. Simile indipendenza dovette apparire in origine ancor più accentuata, poichè nel restauro del 1861, essendosi demolita la testata del vôltone attiguo al detto avancorpo, si trovò essere stata questa costrutta e addossata al muro dell'avancorpo stesso qualche tempo dopo la costruzione di quest'ultimo, perchè apparve non solo liscio ed indipendente, ma perfino intonacato a pastella, cioè con mattone pesto, come la fronte (1). Ed ecco l'ultima e più valida prova che tutte le testate dei vôltoni delle facciate, cioè le parti corrispondenti al leone e al mostro suddescritti, e insieme con esse le cornici e le balaustrate, furono aggiunte qualche tempo dopo l'originaria costruzione della basilica e verosimilmente nel secolo XII, come vedremo più innanzi.

Da tutto ciò si deduce che nel secolo XI i grandi vôltoni e protiri delle facciate della basilica, meno forse quello della porta settentrionale, dovettero mostrare allo scoperto il loro estradosso e terminare semplicemente coll'archivôlto. Egli è soltanto la mercè di queste conclusioni che si può comprendere la ragione di quel poco ordinato insieme di pilastrate tronche che ci apparve sull'antica facciata meridionale, e di quel forte e sgradevole salto di misure e di carattere che ivi si nota fra le arcate e bifore cieche della parte inferiore e le grandi nicchie della porzione che io reputo aggiunta nel XII secolo. È evidente che la grande arcata della Cappella Zeno coll'estradosso scoperto non potesse es-

(1) Il lettore che guarda questa tavola non creda che l'immagine dell'antica facciata principale della basilica, ivi delineata al N.° 41, gliela offra io, e molto meno che io sia persuaso di ciò che è in essa espresso. Ivi ad esempio sono ommesse le nicchie a arcate cieche che fiancheggiavano le porte; è fatto sfoggio di finestre inutili; e sono mescolati con le forme del secolo XI certi particolari, quali le balaustrate delle terrazze e l'odierna porta maggiore, che sono opera di secoli più tardi.

(1) Devo questo prezioso ragguaglio al sullodato signor Pellanda.

sere sorretta che dalle corte pilastrate che la fiancheggiavano. Nè questa maniera di finimento ci dee maravigliare. Non furono forse di questa natura fino alla fine del secolo XIV i finimenti del piano superiore delle facciate stesse, come è provato dal prezioso musaico sovrastante la porta di sant' Alipio? E non sono tuttavia di egual maniera i finimenti esterni delle grandi vôlte sorreggenti le cupole? Si dovrà anzi conchiudere, che perchè la chiesa dell'XI secolo rispondesse organicamente a pieno allo stile neo-bizantino, era necessario che anche il suo piano inferiore terminasse, come il superiore, ad arcate scoperte. Esiste tuttavia in Costantinopoli una chiesa importante, quella del Salvatore (1), nella quale, non solo la parte superiore, ma altresì la inferiore corrispondente all' atrio, offre per finimento le nude grandi arcate, precisamente come furono, secondo me, gli originarî prospetti del nostro san Marco.

Egli è certo che se noi potessimo rivedere la facciata della basilica quale si offriva nell'XI secolo, ci farebbe forse minor impressione la mancanza de' suoi rivestimenti marmorei, che non sia la soppressione delle sue terrazze, balaustrate e testate dei protiri. Eppure questa impressione resterebbe lievissima di fronte a quella che ci desterebbe la vista della parte superiore della Basilica, secondo l' opinione di coloro, i quali credono che nel secolo XI non esistessero le stanze sovrastanti gli atrî di settentrione e di mezzogiorno. In fatti per tale assenza l' originaria facciata della chiesa avrebbe offerta una fisonomia spiccatamente diversa dalla presente; poichè il suo ordine superiore sarebbe constato di tre soli arconi, e non di cinque come oggidì, e perciò assai, anzi troppo in ritiro dall'ordine inferiore. Ma vediamo di quali ragioni si possa far forte quest'opinione.

Ho condotto già il lettore nelle soffitte sovrastanti il Battisterio ed il Tesoro, e gli mostrai le muraglie perimetrali superiori della croce abbellite da grandi arcate cieche, da cornici e da finestre che oggidì restano murate, nascoste ed al bujo, colpa la presente copertura di quegli ambienti, che fu evidentemente sovrapposta alle cupole qualche tempo dopo l'originaria costruzione della basilica. Veduto ciò, la più spontanea deduzione che si potesse affacciare si era quella, che simili arcature e finestre dovessero in origine avvivare anche la corrispondente parete settentrionale, e che soltanto più tardi rimanessero chiuse e celate, insieme con le finestrelle del lunettone superiore, per la costruzione delle stanze sovrastanti il braccio nord dell' atrio. E chi saliva a quelle stanze vedeva in fatti nel muro divisorio dall'interna basilica tre arcate chiuse, che potevano parere benissimo antiche finestre, corrispondenti a quelle del lato meridionale, già risultanti sulle antiche ampie gallerie originarie, e rimaste cieche dopo l' erezione di quelle stanze. A tale prova quasi materiale si aggiungeva una specie di conferma, che discendeva da questa osservazione, che, mentre nelle due stanze del lato occidentale della chiesa fiancheggianti il finestrone dei cavalli, stanze che dovevano essere senza dubbio sincrone con la primitiva costruzione, le cupole che le coprono s' impostano sopra una cornicetta di pietra, di profilo bizantino, adorna di foglietta d'alloro scolpite a larghi intervalli; nelle quattro stanze invece del lato nord, che parevano più recenti, le cupole non offrono cornice alcuna.

Queste, e qualche altra di minor conto, furono le ragioni che indussero taluno, e, come dissi in nota alla pagina 161, per qualche tempo anche me, a credere che le suddette stanze settentrionali fossero state costrutte dopo l' XI secolo; ma mi fecero poi mutare avviso le seguenti considerazioni. Se l'antica muraglia settentrionale, cui stanno addossate quelle stanze, fosse stata in tutto simile alla meridionale, avrebbe dovuto abbellirsi eziandio delle stesse cornici ed arcate cieche che vedemmo nelle soffitte del Battisterio; ma di queste nelle stanze suddette non è traccia. E nemmeno è traccia nella muraglia sovrastante di quel gruppo di finestrelle che avrebbero dovuto aprirsi sotto la vôlta. È vero che tale muraglia accenna d' essere stata di recente rimaneggiata, ma per assicurarci che finestre non vi poterono mai esistere basta salire sul tetto. Colassù vediamo che la copertura di quelle stanze, oltre che coprire quasi tutto il lunettone della muraglia settentrionale, si addossa eziandio a quello attiguo della navata trasversale e in parte lo copre. Non si tarda quindi a capire come l' architetto della chiesa abbia dovuto lottare con quello sconcio, il quale impedendogli ivi la libera apertura del gruppo di otto finestrelle, lo costrinse ad aprirne soltanto tre, che per compenso volle di più ampie misure. Ma questa innovazione da quella parte gli impose per legge d'euritmia lo stesso numero e misura di aperture altresì nel lunettone corrispondente della crociera meridionale; ed ecco la ragione per la quale in questi due soli lunettoni vediamo una diversa maniera di fori. Da tutto ciò risulta che le stanze in questione dovettero essere costrutte nell'XI secolo insieme col resto. Il fatto poi che la parete settentrionale del piedicroce sia rimasta fin dalla sua origine priva di finestre non ci dee meravigliare tanto, qualora si ricordi che gli antichi, avendo in orrore quella plaga, come quella che non apporta mai il sorriso del sole ed apre la via ai freddi aquiloni, abbiano schiuso verso nord il numero minore possibile di finestre, e qualche volta, come nella chiesa di Alliate e nel Duomo di Torcello, sieno giunti perfino a sopprimerle totalmente. Così si spiega ancora perchè il fondo della crociera settentrionale sia privo di finestre; ed io credo che assai volentieri si sarebbero ommesse anche nella muraglia settentrionale del presbiterio, se la viva necessità di far piovere un raggio di luce nella profonda ed oscura cappella di san Pietro non le avesse imperiosamente imposte.

Si capirà dunque come la quistione della luce, che avrebbe potuto essere l'unica a frapporsi nella costruzione di quelle stanze, non l'abbia per nulla osteggiata. Ella invece si frappose e vinse dal lato opposto verso mezzogiorno, ove la necessità di non lasciar l'avambraccio della chiesa troppo all'oscuro e di non privarlo del benefico raggio meridiano, fece tanto che si rinunziò su quel lato a due stanze rassegnandosi ad uno sconcio evidente che perdura ai nostri giorni.

Se non che, mi si domanderà ora la spiegazione della presenza nelle stanze del lato nord di quelle tre finestre cieche, che vedemmo scavate nella muraglia settentrionale della chiesa, ed altresì di quelle differenze che notammo nelle imposte delle cupole fra le stanze di tramontana e quelle di ponente; ed eccomi pronto. Quelle arcate cieche furono battezzate per finestre murate da

(1) PULGHER, *op. cit.*

coloro i quali non potevano conoscere le vicende subite dall' interno della chiesa; ma noi che abbiamo grave argomento di sospettare, e quasi di credere, che le originarie gallerie si allargassero alle intiere navate minori, possiamo chiamarle semplicemente porte murate. In fatti le dimensioni e le forme loro rispondono assai più al concetto di porte, che di finestre, mentre il livello della loro soglia, che è pure il piano di quelle stanze, supera di così poco quello delle gallerie, che tre o quattro soli gradini poterono bastare a raggiungerlo. Il perchè siasi voluta tale comunicazione io lo vedo nell' intento di facilitare e sollecitare il passaggio dei muratori dapprima, e più tardi dei decoratori e musaicisti, dalle gallerie sulle quali si dovevano distendere le vastissime composizioni musive, a quelle quattro stanze, che erano allora le sole che potessero prestarsi al servizio loro, come si vedrà più oltre. È naturale che quando si levarono le antiche gallerie, quelle tre porte si dovessero murare. Per ciò poi che riguarda le diversità d'imposta delle cupole, la spiegazione pure è assai facile. Le due stanze del lato ovest laterali alla galleria del *pozzo* erano messe in origine in immediata comunicazione con essa mediante il totale sfogo delle loro ampie arcate, più tardi chiuse da muraglie, e con le gallerie di settentrione e di mezzogiorno mediante minori arcate oggidì chiuse. Per il che, venendo ad essere, non già come oggidì due ambienti affatto separati, bensì la vera e naturale continuazione delle gallerie, era necessario non si mostrassero troppo disadorne, ma si abbellissero almeno di quella modesta cornicetta di marmo scolpita a fogliette d' alloro; cornicetta che sarebbe stata affatto inutile nelle quattro stanze di settentrione, perchè destinate ad usi di servizio. E a questo proposito devo pur aggiungere, che quelle che noi chiamiamo le quattro stanze, perchè oggidì sono davvero tali, non furono in antico che un semplice androne traversato da arcate e coperto da cupole, non intrarotto da alcuno di quei sottili muri divisorî, che furono costrutti ben più tardi.

Tali sono le considerazioni che mi fecero mutare avviso circa l'età di quelle stanze. Ne potrei aggiungere parecchie altre che diventerebbero riprove di qualche peso, ma temo esponendole di tediare il lettore con superflue dimostrazioni.

L'aspetto organico del piano superiore delle antiche facciate del secolo XI non differì dunque da quello delle odierne. Sulla principale s'incurvarono anche allora cinque grandi arconi semicircolari di coronamento, dei quali il centrale, corrispondente alla vôlta della nave maggiore, assai più ampio ed elevato degli altri. Sulla fronte settentrionale invece se ne costrussero quattro, corrispondenti alle campate dell' androne interno e di uniforme misura, e perciò in disaccordo con i vôltoni del piano inferiore, i quali, colpa il largo protiro della porta *dei fiori* non sono di costante ampiezza. Sul prospetto meridionale gli arconi del secondo piano furono due soli, come oggidì, quanti sono quelli dell' ordine inferiore, congiunti da una larga pilastrata entro la quale una finestra, che divenne porta quando furono costrutte le terrazze esterne.

Alcune particolari caratteristiche distinguevano nel secolo XI una fronte dall'altra, anche nel loro piano superiore. Gli arconi del lato occidentale e del meridionale, come quelli che prospettavano sulle due piazze, furono fatti sorreggere da due colonne ciascheduno con capitelli e cornici intagliate; mentre quelli del lato di settentrione non dovettero avere altro sostegno che larghe pilastrate di cotto, forse avvivate da nicchie od arcate cieche. Ciò si deduce dal fatto che le colonne che oggidì li sostengono, così nelle modanature dei fusti, e delle basi, come nelle cornicette e in quei capitelli che non sono anteriori al mille, accennano al secolo XIV. Ma la più grave dissomiglianza doveasi notare nel piano superiore della facciata a mezzogiorno. Oggidì noi vediamo i suoi due arconi bellamente intrarotti da colonne, da archi e da eleganti trafori marmorei; ma in tali chiusure non v'è nulla che lasci intravvedere l' opera dell' XI secolo, poichè tutto accenna al XIII. Se dunque furono costruite in questo secolo, che cosa hanno surrogato? Forse una liscia muraglia forata da una breve finestra, quale vedevasi sotto gli arconi delle altre facciate? Non lo credo. Se queste stanze avessero dovuto essere fin dalla loro origine chiuse da ogni parte da muraglie, sarebbe stata data ad esse la medesima importanza di quelle destinate ad uso di servizio che vedemmo sul lato di settentrione. Per contrario noi le vediamo discostarsi dalla semplice struttura delle loro sorelle per seguire scrupolosamente quella degli antichi atrî ad esse sottoposti, mostrandosi esse pure per così dire preoccupate più dell'esterno che dell' interno. E tale preoccupazione è affermata altresì dal fatto, che le loro vôlte non s' impostano già sulle nude muraglie, come le cupole delle stanze settentrionali, ma sur una cornice di marmo il cui ovolo è adorno di tarsie nere, similissima a quella che girava all' imposta delle arcate sottoposte. Tutto questo mi pare renda lecita e abbastanza fondata l' opinione che queste due stanze nell' XI e nel XII secolo schiudessero le loro ampie arcate al cielo di mezzogiorno non interrotte da alcuna maniera di chiusura, salvo forse da un semplice parapetto d' appoggio. Evidentemente all' architetto della basilica non parve conveniente che sopra gli aperti atrî del piano inferiore di questa facciata gravitassero le muraglie del piano superiore, e perciò le ommise lasciando vuoti gli arconi dell' uno e dell' altro ordine. Per tali caratteristiche aperture questa facciata meridionale dovette offrire un aspetto strano ed originalissimo.

Anche per l' ordine superiore delle facciate giova ricordare che dovette esso pure, come l' inferiore, attraversare due secoli spoglio di ogni rivestimento marmoreo. Nè fa mestieri che io avverta l' intelligente lettore, che nel secolo XI tali arcate non poterono essere coronate dalle leggiadre cuspidi fiorite, dai bei tabernacoli, delle edicole angolari e da tutti quegli ornamenti, statue e bassirilievi di stile ogivale, che soltanto i secoli XIV e XV seppero sapientemente sovrappore ad esse. Egli è perciò che prima di questo tempo quelle arcate dovettero disegnarsi nel cielo in tutta la loro disadorna semplicità e, bisogna anche aggiungere, in tutto il loro più puro bizantinismo.

Ma se finora per dipingere alla nostra immaginazione l' antico aspetto esterno della basilica abbiamo dovuto prescindere da tante aggiunte operate nei secoli posteriori all' XI, adesso dovremo in vece aggiungerle con la fantasia una cosa che le fu tolta. Alludo all' antica distrutta chiusura del grande finestrone semicircolare della facciata principale. Fu primo l' architetto Engelhart di Cassel a notare in un

suo studio sulla nostra basilica (1) che il musaico della porta di sant' Alipio, rappresentante la facciata della chiesa (vedi Portafoglio I, tav. 27) ci offre l' immagine dell' antico finestrone. I ragionamenti dell' Engelhart, che qui non riferisco, perchè il lettore li avrà già forse letti nel noto libro del Selvatico sull' Architettura a Venezia (pag. 37 e seguente), hanno principalmente il fine di far altresì riconoscere nel musaico suddetto la precisa conformazione del prospetto della chiesa quale appariva nell'XI secolo. Ma lasciando stare che egli professa troppo scrupolosa e spesso strana fede a quanto è espresso grossolanamente in quel musaico, è chiaro che tutto l' apparato delle sue argomentazioni cadde in quel giorno nel quale si rimisero in luce le vere antiche facciate originarie della basilica e che noi già conosciamo. Il musaico dunque della porta di sant' Alipio non può rappresentare all' ingrosso se non il prospetto presente, se ne togli i finimenti ogivali summenzionati e vi aggiungi la chiusura del finestrone. Ma tale chiusura, quale vedesi effigiata nel musaico, nelle sue lunette a traforo e nella disposizione delle sue finestruole pur finamente traforate, somiglia troppo a quelle che chiudono anche oggidì le arcate superiori della facciata meridionale, evidentemente del XIII secolo, perchè non nasca il fondato sospetto che anche la prima fosse contemporaneamente rimaneggiata. Dissi peraltro rimaneggiata, poichè quanto ne avanza oggidì, cioè alcune cornici d' imposta e le quattro colonne ottagone che ne sorreggevano gli archivôlti inferiori, accusando in ogni particolare lo stile dell' XI secolo, vale a provare che una chiusura vi dovette pur essere fin dai primordî dell' edificio. Regge però sempre la ragionevole congettura che l'originaria facciata, nella sua modesta compagine di mattoni, non potesse comportare un finestrone splendido di marmi, di sculture, di trafori e di musaici, come ci annunzierebbero il vecchio prospetto della porta di sant'Alipio e insieme le presenti chiusure della facciata meridionale. Per questo io sospetto che sopra i cinque archi, che ci sono affermati dalle colonne sussistenti, si schiudessero in un lunettone di semplice costruzione laterizia uno o due ordini sovrapposti di finestruole arcuate, simili a quelle che s'aprono anche oggidì a gruppi lungo le muraglie perimetrali della basilica.

Posto ciò in sodo, vacilla un' altra affermazione dell' Engelhart, il quale, dopo aver facilmente dimostrato l' errore volgarissimo di dire, che san Marco è una imitazione della santa Sofia di Costantinopoli, asserì, un po' arditamente, che l'uno e l'altro edificio sono derivati dalle antiche terme romane, e che la nostra basilica in modo speciale si offre egregiamente a risolvere quei problemi di costruzione che le sformate rovine delle terme ci mettono innanzi. Uno di questi è secondo lui la maniera di chiusura dei grandi lunettoni, che egli, non volendo acconciarsi a credere, insieme col Palladio e con la maggior parte degli archeologi, fossero suddivisi dai due ineleganti pilastrelli, crede fermamente che fossero intrarotti da colonne e da archi e aperti da finestre e da trafori press'a poco come in san Marco. Egli è certo che, se ciò fosse vero, maggiore importanza ne verrebbe alla nostra basilica; ma le considerazioni premesse, rendendo molto incerta l' originaria antichità di quella caratteristica chiusura, la riducono al medesimo valore di qualunque altro lunettone a finestruole, così del san Marco, come d' ogni altra chiesa di stile proto-bizantino. Anzi ne rimane addietro, poichè la ragione ci farebbe sempre giudicare più fedeli alle forme antiche le costruzioni vecchie, anzichè le recenti. Ciò posto, molte delle chiusure dei lunettoni della santa Sofia di Costantinopoli che è opera del VI secolo, abbatterebbero la congettura dell' Engelhart, perchè formate da due pilastrini, che coincidono quasi perfettamente con quelli delle terme secondo il Palladio. Inoltre, ancorchè si potesse provare antica quanto lo stile bizantino la maniera di chiusure offertaci da san Marco, ripugna il credere che un partito di finestrone così sminuzzato potesse addarsi ad edificî di così sovrana grandiosità come le terme romane, quanto si riconosce invece a suo posto in una chiesa bizantina, dove con sapiente accorgimento il trito dei particolari era destinato a guadagnare all' edificio un' apparente ma sicuro ingrandimento.

Assai più apprezzabile e soda mi sembra un' altra congettura dell' Engelhart riguardante l'aspetto esterno originario delle cinque maggiori cupole della basilica. Egli sospetta, ed io fui sempre del suo avviso, che il presente altissimo estradosso delle cupole, che le fa emergere considerevolmente, ma apparentemente, al di fuori mercè una costruzione di legname coperta di piombo, non sia cosa originaria, bensì sovrapposta più tardi alle reali cupole emisferiche. Ne segue che queste dovessero in origine comparire di fuori assai più basse, anzi meno che emisferiche, causa il tamburo sottostante nel quale si aprono le spesse finestrelle. Le altissime cupole presenti hanno tutto l'aspetto di cosa non antica, ed io credo sieno state elevate nel XIII secolo. Non più tardi di questo tempo, poichè, il noto musaico della porta di sant' Alipio, opera della fine di quel secolo, le rappresenta già simili alle odierne. Per contrario le basse cupole che io suppongo originarie, con la loro copertura immediatamente poggiata sull' estradosso della vôlta reale, senza finzioni di sorte alcuna, rispondono perfettamente all'indole delle cupole bizantine e insieme delle romane. Quelle infatti del san Front di Perigueux, quelle delle chiese di Costantinopoli, che non sieno state dai musulmani trasformate, e tutte le cupole conosciute dell' antica Roma, non escluso il famoso Pantheon d' Agrippa, si mostrano esternamente assai basse e il più delle volte a segmento di sfera. Nè mi si opponga l'esempio di parecchie cupole di chiese bizantine, specie di Atene e di Tessalonica, che si slanciano assai alte e svelte; primieramente perchè essendo fra le più recenti costruzioni di quello stile possono essere anche posteriori all' XI secolo, poi perchè in quelle cupole, che sono generalmente di assai brevi misure, la sveltezza è solo ottenuta mercè un' alto tamburo, e giammai da un eccessivo e falso sollevamento della loro calotta, come nel nostro san Marco.

Per il che si può conchiudere dicendo, che se noi vedessimo l'esterno della basilica, quale lo videro i veneziani della fine del secolo XI, le maggiori meraviglie sarebbero in noi destate dall' aspetto della sua parte superiore. La bassezza delle cupole, in modo speciale, farebbe addirittura mutar faccia all' insieme pittorico e fantastico dell'edificio.

(1) *De Allgemeine Bauzeitung*, Vienna, anno 1844, n.° 4 e 5.

PARTICOLARI SCOLPITI DELLA BASILICA DI DOMENICO CONTARINI.

E poichè abbiamo determinato in ogni sua parte l' originario organismo della nostra basilica, passiamo ora ad analizzarne i particolari architettonici e le sculture decorative, ribattendo a ritroso la via percorsa; e per ciò incominciamo dall'esterno delle cupole.

Chi sale sul tetto della basilica e guarda i tamburi delle cinque cupole si trova dinanzi a due maniere ben distinte di costruzione. In essi cioè, alcune delle finestrelle arcuate sono costrutte di mattoni, laddove altre sono spesso incorniciate da fasce liscie di marmo rosso veronese, il cui archivolto, mentre s'incurva semicircolare lungo la luce della finestra, offre al vertice superiore una leggera accentuazione acuta e curvilinea alla maniera orientale (vedi tav. 188 e 190). A prima giunta le finestre in cotto si giudicherebbero le più antiche, vista la semplicità della loro struttura così conforme al carattere esterno dell' originario edificio. Ma scorgendo poscia che il più delle volte le due maniere di finestre sono usate ad un tempo in uno stesso tamburo, e che le laterizie non hanno la tinta secolare delle altre, si capisce come quelle debbano essere appunto frutto di restauri.

Le finestrelle con la ghiera acuminata sono dunque le più antiche; e se la loro incorniciatura non fu apposta nel XII secolo o nel seguente — ciò che è difficilissimo a provare, e che io non sospetto neppure, in vista della troppa semplicità delle sue forme — esse costituiscono il più antico esempio in Venezia ed in Italia di quella maniera di archi, che apparirono per la prima volta in India avanti l'èra nostra, e che si vedono tuttavia scolpiti nel vivo sasso negli antichissimi templi e monasteri buddisti di Karli e di Ajunta.

Discendendo alla parte superiore delle facciate, assai poco troviamo che possa avere ornato gli originarî prospetti, poichè questa parte fu fino al cadere del secolo XIV la più disadorna di tutte. Non parliamo del lato settentrionale, dove il cotto doveva assolutamente regnare, e donde ogni colonna ed ogni intaglio dovevano essere sbanditi; epperò, soffermandoci davanti la facciata principale di ponente, vi noteremo le cornici che ricorrono all'imposta delle grandi arcate e delle quattro lunette laterali; le dodici colonne, con i loro capitelli, che sorreggono quelle arcate, e le quattro colonne che avanzano dell'antica chiusura del finestrone centrale. Queste quattro colonne sono ottagone e poggiano sopra basi egualmente ottagone e di originale profilo, simili a quelle delle colonne binate dell'ordine superiore interno (vedi tav. 86*). I capitelli sono di maniera corintia, con foglie d'un intaglio che tentenna fra il greco ed il romano, con caulicoli pesanti che si risolvono nel centro in rosette e agli angoli in volute. L'abaco, tagliato come quelli della chiesa degli Orseoli, è coronato da un'alta cimasa, che ricorda quelle del Duomo di Torcello. Una caratteristica di questi capitelli si è quella di offrire nei due ordini di foglie un numero disuguale delle stesse, cioè otto di sopra e sei di sotto, così che le une non corrispondono per nessun modo alle altre. Questa bizzarria non era peraltro nuova. Molti capitelli del secolo VI, segnatamente fra quelli delle fabbriche ravennati alzate da Teodorico, si fanno osservare per la medesima particolarità; e la nostra basilica ne è bene provveduta.

Di tali capitelli del VI secolo se ne contano eziandio sulle medesime terrazze della facciata fra i dodici delle colonne summenzionate (vedi tav. 86* a destra), e si capisce come sieno stati gli immediati esemplari di parecchi fra quelli che furono espressamente eseguiti per la facciata (vedi tav. 162 e 176) al tempo di Domenico Contarini. E questa maniera di capitello, forse per la sua chiara suddivisione e per la semplicità delle sue foglie, si guadagnò ben presto le simpatie degli scultori veneziani, così che, tanto nelle costruzioni della fine del secolo XI, quanto in quelle dei due secoli seguenti, la vediamo spesso imitata e talvolta riprodotta con tanta servilità, da stentare a discernere la copia dall'originale, come avviene di alcuni di questi capitelli della facciata superiore di san Marco. Quivi, fra quelli che non furono scolpiti nell'XI secolo, se ne contano alcuni del V e del IV secolo, fra i quali ne primeggia uno romano, con busti di divinità e con altre figure (vedi tav. 26). Non tutte le colonne accennate presentano la base; ma quelle che vi si vedono, salvo una che si mostra un restauro del secolo XIV, offrono il goffo profilo del secolo XI.

La cornicetta che vedemmo ricorrere all' imposta delle lunette degli arconi terminali (vedi tav. 158, 160, 174, 177) è di carattere neo-bizantino, e nelle sue palmette e dentelli ricopia perfettamente quella cornice interna, che ricorre sotto i plutei delle gallerie. La discorde varietà di misure che in essa si nota vuol essere attribuita a negligenti restauri.

Sotto i due arconi superiori, originariamente aperti, della facciata meridionale ricorre la stessa cornice a dentelli e a palmette, che vedemmo or ora sulla facciata di ponente; ma per essere ristretta ai soli piedi delle arcate, vi fa quasi la figura di cimasa ai capitelli delle quattro colonne sottoposte, le sole che nel secolo XI decorassero questa parte della chiesa (v. tav. 180, 183). Dei loro capitelli, due sono opera del V o del VI secolo; l'altro è un restauro nel secolo XV, ed uno solo, in parte crudamente rifatto ai nostri giorni, è del tempo di Domenico Contarini (vedi tav. 25 2.* a sinistra). È una libera imitazione di quelli del tempo di Teodorico. Nel secolo XI dovette avere la sua collocazione quella cornicetta mutilata del secolo IX, che ricorre sulla porticina centrale, e che vedemmo già essere stata una cimasa di porta nella primitiva basilica dei Partecipazî (vedi tav. 182, n.° 243). E del secolo XI si mostra chiaramente la lunetta della porticina suaccennata, ove, incorniciati da una treccia, sono espressi a tarsìa di stucco grigio due pavoni, che stanno bezzicando del grano raccolto in un vaso, montati su tralci di trifoglio: gentile composizione, evidentemente suggerita dai plutei interni del X secolo.

Nella parte inferiore dell'antica facciata conosciamo già le nicchie e le arcate cieche di cotto, sorrette da colonnette di egual materia e coronate da capitelli scolpiti nel marmo (vedi tav. 366, fig. 82, 85, 86). Sono questi di forme assai tozze ed offrono varia maniera di ornato, quantunque sempre di stile bizantino. I maggiori sono degni di nota per le grandi foglie di vite, d'intaglio convenzionale, che ci apparvero la prima volta su certi plutei scolpiti per la basilica nel 976; e sono pure notevoli per il concetto della loro decorazione, che si mostra ispirato a quei capitelli del VI secolo di cui sono imitazione, i quattro del sepolcro della dogaressa nell'Atrio, che giudicai operati nell' 829.

I riformatori del XIII secolo, nella foga di rivestire di marmi e di colonne le antiche facciate della basilica e far mutare ad esse faccia, ebbero rispetto ai soli stipiti delle porte e ad una sola delle cimase. Già fin dal VI secolo gli architetti bizantini nel modellare gli stipiti delle porte mostravano lo studio di allontanarsi dagli esempî castigati dell'antichità classica, e col sopprimere in essi ogni riposo di fascia si avviavano alle profilature gonfiamente mistilinee, di cui fecero poi tanto sfoggio nel secolo XI. Della prima maniera, per non uscire d'Italia, sono in Ravenna gli stipiti di alcune porte entro il san Vitale, quelli del Battisterio ariano e quelli del sant'Apollinare in Classe; della seconda invece, per laterale della soppressa chiesa dei Servi e quella della crociera meridionale della chiesa dei Frari.

Non dubito che ognuna di queste porte fosse coronata da una bassa cimasa come quelle del V e del VI secolo, e come vedemmo essere quelle del IX e del X; ma i rifacimenti del secolo XIII non ce ne risparmiarono che una sola, quella della porta di sant'Alipio (vedi tav. 365 n°. 61). È una semplice e poco sentita gola diritta, limitata da listelli, intagliata a palmette di un gusto fra il bizantino ed il lombardo, e decorata nel centro di una convessità circolare ov' è scolpita con eleganza la immancabile croce.

Altra caratteristica a noi nota delle porte bizantine

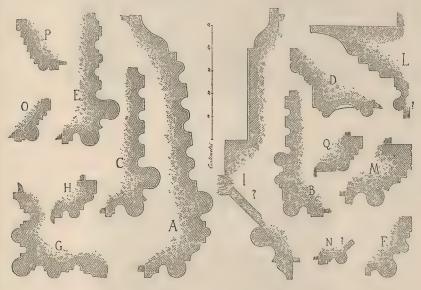



Fig. 25. — Profili di varii stipiti di porte.

cere di alcuni esempî di Costantinopoli, sono gli stipiti di porta di moltissimi edificî religiosi e civili di Venezia, del Duomo di Murano, della santa Fosca di Torcello, della santa Sofia di Padova, del san Felice di Vicenza e di alcune chiese di Verona. Esempî fuori del Veneto non rinvenni che a Salerno, nelle porte minori di quel Duomo, in fondo al quadriportico, il quale è la costruzione più puramente neo-bizantina che esista nel mezzodì d'Italia. Fra tutti peraltro quelli di san Marco emergono per varietà e vigoria di profilature, per grandiosità di linee, pienezza di carattere e sicurezza d'effetto (vedi tav. 58, 93, 99). I più maestosi per massa son quelli della porta maggiore; ma i meglio profilati mi sembrano quelli della porta dei Fiori e di quella di sant'Alipio, nel loro facile, semplice e spigliato movimento di contorni. In tutti quelli delle maggiori porte che sono sulle piazze è notevole come la profilatura siasi allargata a sagomare l'intiero spessore della muraglia. Questo nuovo partito che serve egregiamente ad arricchire ed avvivare con poca spesa quella superficie piana, non passò inosservato nei secoli seguenti; ma ne fecero tesoro nel XIV quegli architetti che disegnarono la bellissima porta lasi è d'avere l'architrave alleggerito da un arco di scarico semicircolare, spesso cieco, ma talvolta aperto a mo' di lunetta. Di questa maniera sono su per giù anche oggidì le porte della nostra basilica, ma ciò non ci permette di ravvisare in esse quelle dell'XI secolo. Le colonne che le fiancheggiano, i fioriti archivôlti che le incoronano, le finestrine traforate, o le eleganti trifore ogivali che le sovrastano, sono frutto dei secoli seguenti; laonde dobbiamo tenere per fermo che le antiche lunette fossero assai più ristrette delle odierne, non superando assai probabilmente in ampiezza la luce della porta, e in altezza un semicerchio di piede un po' rialzato. Tali lunette erano assolutamente necessarie al fine di guadagnare all'interno dell'atrio un po' di luce, e penso che fossero anche allora intrarotte da archetti semicircolari, provveduti di trafori e sorretti da colonnine. Lo deduco dalla presente chiusura della lunetta sovrastante alla porta di sant'Alipio, dove le otto colonnette binate ofitiche sorreggenti le tre arcatine centrali apparendo, e per sè stesse e per l'intaglio dei loro capitelli, anteriori alle due estreme ad elica, evidentemente del XIII secolo, permettono di sospettare che abbiano servito al mede-

simo ufficio nel secolo XI (vedi tav. 57). Altrettanto si dica del traforo dell'arcatina centrale che nel suo trascurato, ma fine ed ingegnoso disegno, a verghe intrecciate e a fiori cruciformi, annunzia lo stile neo-bizantino dell'XI secolo, discostandosi dagli altri laterali che accusano il secolo XIII. Ciò induce ancora a sospettare, che la porta maggiore abbia conservato fino al secolo XVI simili arcatine dell'XI, scorgendosi nel famoso dipinto di Gentile Bellini (anno 1496) rappresentante la facciata della Basilica (vedi Portafolio II, tavola 28), come la lunetta della porta stessa presenti delle colonnette accoppiate ed ofitiche, sorelle alle suaccennate.

Fig. 26. — Facciata dell'Abbazia della Pomposa.

Dissi più sopra d'esser riuscito a trovare il nome di quell'artefice che c'importò per primo in Venezia alcuni elementi dell'arte lombarda e lasciò in san Marco lavori delle proprie mani: eccomi ora a dimostrarlo.

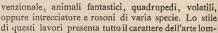
I restauri operati nelle facciate laterali della nostra basilica dopo il 1860 fecero venire in luce, fra molte altre sculture di varia importanza, parecchi frammenti di fregi, d'archivolti e di formelle decorative, tutti lavorati in terracotta (vedi pagine 122 e 123 lett. g, k, j, l, m, n, p, r, s, t, v, z, aa, cc, dd, e la tav. 365 num. 65, 66, 67, 68, 75, 76, 77, 78.). Troviamo in alcuni di quei pezzi, specie negli archivolti, un richiamo delle vecchie maniere di ornare con intrecciature mistilinee di giunchi; in altri in vece l'ornato si svolge in girate di tralci arcaicamente scanalati, che si risolvono in palme e foglie di varia maniera frammiste ad animali. Fra le formelle in fine, che sono per lo più rettangolari, troviamo effigiati, in modo rozzamente convenzionale, animali fantastici, quadrupedi, volatili, oppure intrecciature e rosoni di varia specie. Lo stile di questi lavori presenta tutto il carattere dell'arte lombarda, di quell'arte la quale altro non è che la lenta e naturale trasformazione di quella italo-bizantina, e sempre barbara, del IX secolo.

Ma il semplice fatto di aver rinvenuto tali frammenti in san Marco non varrebbe certo ad affermare che essi ornarono la basilica, ove l'interno dell'atrio della medesima non ci offrisse fra le sue sculture decorative delle forme, che rispondono a capello allo stile delle terre cotte suaccennate. Appariscono segnatamente su quei fregi intagliati in marmo, che ricorrono tutt'intorno alle pareti, all'imposta delle vôlte e dei semicatini absidali, e alle basi delle lunette (vedi tav. 362, n.° 14 e 23, e tav. 365 n.° 69). Vi si riconosce agevolmente lo stesso stile, la stessa maniera convenzionale di solcare i tralci e d'intagliare le foglie, che vedemmo su quelle terrecotte; in una parola la stessa mano. Ecco dunque la prova che queste furono eseguite per la basilica; ma in quale età? Se dall'una parte i frammenti in terra cotta mostrano di armonizzarsi per la natura del materiale con le antiche facciate in cotto, dall'altra i fregi dell'atrio sono parti così poco organiche, che potrebbero esservi state applicate anche nel secolo XII. Come risolvere dunque il problema? A risolverlo egregiamente ci soccorre un'antica e poco nota chiesa delle lagune di Comacchio, la celebre Badia di Pomposa.

Fig. 27. — Finestrella a traforo — Abbazia della Pomposa.

L'interno di questa chiesa, di pure forme basilicali, a tre navate, spartite da colonne di bei marmi, coronate

da capitelli e pulvini di stile proto-bizantino, annuncia il secolo VI. Non così l'atrio, la sua facciata ed il grandioso campanile attiguo, i quali edificî affermano tosto un'età molto meno remota.

L'atrio si schiude all'esterno mediante tre arcate semicircolari, ed è fiancheggiato da due stanze che ricevono luce da due finestrelle rotonde. La facciata di quest'atrio non presenta alcun movimento di avancorpi e nemmeno di pilastrate, ma si distende liscia dall'una all'altra estremità. Eppure ella si attira tosto gli sguardi del visitatore per la quantità e varietà degli ornamenti, che le furono profusamente applicati. Gli archivolti, a doppia ghiera, sono adorni di fregi a girate in terracotta e di mattoni a cunei alterni, gialli e rossi; simile maniera di decorazione incornicia le finestrelle circolari dei fianchi, la cui luce è chiusa da un traforo in marmo rappresentante due grifi a piè d'un albero fantastico (vedi *Fig. 27*). Al di sopra di queste leggiadrissime finestrine ricorre un fregio dell'istessa natura dei suddetti; poi un altro simile si distende più in su dall'un capo all'altro, ed è sormontato da una fascia a mattoni quadrati e rossi, messi per angolo fra triangoli di mattoni gialli e due corsi di rossi. Un ultimo fregio in fine, più ristretto degli altri, ma egualmente adorno di girate e in terracotta, ricorre a mo' di cornice sotto le tegole. Oltre ciò la zona corrispondente fra i due fregi inferiori si adorna sulle arcate, di formelle rettangolari in terracotta rappresentanti quadrupedi, e fra le arcate di due grandi croci fregiate nella solita maniera, che offrono nel centro l'agnello crucifero, o la mano benedicente fra il sole e la luna. Sopra le finestrelle circolari la stessa zona si abbellisce in vece di sculture in pietra, rappresentanti pavoni, aquile ed agnelli, alternate con isfondi emisferici smaltati, simili a scodelle, incorniciati da un'elegante raggiera di denti di sega ottenuti con le due tinte di mattoni.

L'alto e robusto campanile quadrato, terminato da un cono, presenta ogni sua faccia suddivisa in nove zone, ognuna delle quali si adorna di sottili lesene o di semicolonnette, di arcatine pensili e di fregi, che consistono in ispigoli di mattoni, o in mattoni a zig-zag, oppure in iscodelle smaltate e incorniciate di denti di sega, e in fregi di terracotta, simili a quelli della facciata della chiesa. Le prime quattro zone sono aperte da una sola finestra, la quinta da una bifora, la sesta e la settima da trifore e le due estreme da quadrifore; nella quale ragionatissima progressione di numero e di luce si vede l'influenza degli antichi campanili di Ravenna.

Fig. 28. — Campanile della Pomposa.

Ciò veduto, è impossibile non accorgersi della mirabile parentela, anzi fratellanza, che corre fra queste decorazioni di Pomposa e quelle poco fa vedute in san Marco. Nelle formelle rettangolari, in modo speciale, e nei varî fregi in terracotta, oltre che l'identità del materiale, c'è tutto il fare, tutta l'indole delle formelle e dei fregi del san Marco. Identica in ambedue gli edifici è l'espressione arcaica della tecnica usata nell'intaglio dei fogliami, ed il modo convenzionale di modellare le ali e le penne dei volatili, il pelo e le membra dei quadrupedi. A ciò poi si aggiunge l'identità dei motivi di decorazione, alcuni dei quali parrebbero quasi ottenuti col medesimo stampo (vedi *Fig. 29*). Insomma, — e il lettore se ne può convincere col confronto immediato che io gli pongo sott'occhio — non è semplice analogia quella che lega questi due gruppi di lavori, bensì la più intima fratellanza; il che è quanto dire, che ambedue possono benissimo vantare una eguale paternità. Ebbene, la facciata della basilica pomposiana ci mette sotto gli occhi il nome del maestro, autore degli uni e degli altri, in questa preziosissima iscrizione:

✠ EGO MAZVLO MAGISTER QVI FECI HAEC OPERA VOS OMNES DEPRECOR VT ORETIS PRO ME AD DOMINVM ET DICATIS MISERTVS SIT TIBI OMNIPOTENS DOMINVS (1);

ed il campanile, evidentemente sincrono, completa questa iscrizione con la seguente:

ANNO D. MLXIII TEMPORE D. ALEXANDRI PAPE ET HENRICI REGIS ET MAINARDI ABB. ATQVE MARCI PRIORIS HAEC TVRRIS FVNDATA EST QVAM CONSTRVXIT ATTO CVM VXORE SVA VVILLA SVB INDIC. I QVIBVS DEPRECAMVR VOS DICATIS MISERICORS DOMINVS DEVS.

A giudicare dal nome, questo Mazulo fu italiano, e se non nacque in Lombardia, vi dovette almeno essere educato nell'arte della sesta e dello scalpello. Lombardo in fatti è lo stile

(1) Questa iscrizione, per le molte sue abbreviature e per essere assai danneggiata dal tarlo del tempo, riesce di così ardua lettura, che non tutti coloro che l'hanno rilevata l'offrirono eguale. Il Ferro ad esempio (*Istoria di Comacchio — Ferrara 1701*) in luogo di EGO MAZVLO lesse ERMANZVLO; ed il Ricci (*Storia dell'Architettura in Italia del sec. IV al XVIII*, Vol. I, pag. 457) seguito dal Chirtani, lesse ERMANZICLO. Queste letture, che farebbero del nostro artefice un tedesco, il che non si accorda con lo stile da lui usato, cagionerebbero altresì, per la soppressione dell'EGO ed il mutamento del FECI in FECIT, dai medesimi scrittori operato, una grave sconcordanza grammaticale. Egli è perciò che io accettai di preferenza la lettura del P. Placido Federici (*Rerum Pomposianarum Historia — Romae 1781*) che ha tutto l'aspetto di veridicità e coincide perfettamente con quanto si può leggere sull'originale.

da lui trattato, ed emerge specialmente nelle scodelle decorative, nei fregi, negli animali scolpiti e nell'insieme del suddescritto campanile. Tutti questi particolari ci fanno risovvenire quelli delle navi e della facciata della celebre chiesa di sant' Ambrogio di Milano, e ravvicinati questi a quelli, si notano tosto così vive analogie da dover conchiudere che gli uni e gli altri sono sincroni. È questa una novella ed eloquente conferma di quanto io ho esposto nel mio volume sull'architettura dal sec. VI al mille, per provare che le odierne navate e il quadriportico del sant'Ambrogio devono appartenere alla seconda metà del secolo XI, e non al IX, com'era stato sin'allora erroneamente ritenuto. E lo stile lombardo, tuttavia semi-arcaico, usato nel sant'Ambrogio e nella Badia di Pomposa, ci apparisce ancora in altri monumenti della Lombardia autenticamente di questa seconda metà dell' XI secolo, quale ad esempio il S. Abondio di Como, che sappiamo essere stato consacrato nel 1095 (1). Ivi nelle leggiadre finestre del coro, bellamente incorniciate di dentelli, di treccie e di fregi a girate ed uccelletti, è facile riscontrare, non solo la medesima tecnica di particolari, ma altresì lo stesso squisito buon gusto mostrato da Mazulo nel disegnare le finestrelle circolari della suaccennata chiesa di Pomposa.

Fig. 29. — Analogie di decorazioni tra san Marco e la Pomposa.

Se non che, lungo il viaggio dalla Lombardia a Pomposa, Mazulo avea trovato modo di migliorare sempre più il suo buon gusto vedendo e studiando i lavori di Ravenna. Già la fama altissima che doveva allora risonare degli splendidi monumenti bizantini di quella città, la sua vicinanza a Pomposa, e la ragionevole congettura che codesti monaci abbiano conosciuto Mazulo in Ravenna, rendono lecito il sospetto che egli avesse visitata la vecchia metropoli degli esarchi. E tale sospetto si fa forte del fatto che io ho riconosciuto lo stesso suo stile in certi fregi scolpiti e in un frammento di pluteo esistenti nel Civico Museo di Ravenna. L'influenza ravennate ci apparve già nella progressione numerale delle finestre del campanile, ed ora ci si paleserà in modo ancor più vivo nei particolari di un altro preziosissimo edificio annesso all'abazia di Pomposa, che per lo stile si annuncia opera di Mazulo. È questo il così detto Palazzo di Giustizia, che pare fosse davvero destinato a tribunale col titolo di *domus dominicata*. La sua facciata è a due piani; lungo l'inferiore corre un portico formato da numerose arcatine

Fig. 30. — Capitelli del Portico del Palazzo di Giustizia alla Pomposa.

(1) C. Boito — Architettura del Medio-Evo in Italia.

a doppia ghiera, sostenute in parte da colonne di marmo, in parte da pilastri di cotto, o di pietra, poggianti sopra uno stilobate continuo. Tali arcatine sono nel centro interrotte da un' ampia arcata che determina l'ingresso. Il piano superiore dovea offrire (chè nel secolo XIV se ne murarono gli antichi fori, o si trasformarono in archi acuti) (1) dieci assai strette finestrelle rettangolo-arcuate, di cui restano le traccie, sormontate da grandi sfondi concavi. Il fare di Mazulo è palese in ogni particolare, e specie nei cerchi in cotto, spesso adorni di denti di sega, che s' interpongono alle arcate del portico inferiore. Ma la cosa più artisticamente importante di questo rarissimo esempio di edificio civile dell'XI secolo, sono i varî capitelli del portico, i quali, se ci mostrano nell'insieme loro quelle forme schiacciate tanto caratteristiche dello stile lombardo di quel tempo, negli ornati in vece di cui vanno per la maggior parte riccamente rabescati, accusano una tal quale imitazione delle maniere bizantine, specialmente nell'intaglio spinoso del fogliame.

Fig. 31. — Formella di vecchio palazzo (Venezia).

Fu dunque con ogni verosimiglianza Mazulo quel maestro il quale, lavorando nel san Marco del Contarini, vi introdusse quegli elementi lombardi che abbiamo notati. Parrà forse questa conclusione ancora arrischiata ? La stretta analogia notata fra i lavori di Pomposa e quelli di san Marco sembrerà forse a taluno incapace di provare che Mazulo passò dalle lagune di Comacchio a queste di Venezia ? Ebbene, ecco qui alcune prove, per me irrefragabili, della presenza di Mazulo su queste nostre isole. Veggansi due formelle rotonde, una delle quali traforata, esistenti sulla calle dei Proverbi ai SS. Apostoli. I quadrupedi in esse espressi presentano tutta la tecnica convenzionale degli animali scolpiti da lui a Pomposa. Si veggano inoltre altre due simili formelle traforate di un vecchio palazzo prospettante sul Canal Grande a san Silvestro (fondamenta della Pasina), formelle che servirono forse in origine, come la precedente, a chiudere delle finestrine circolari, simili a quelle della facciata della badia di Pomposa ; e nelle une e nelle altre si stupirà di riconoscere lo stesso concetto di decorazione e quasi un identico disegno, cioè due grifi arrampicatisi ai lati di un albero, il cui tronco offre le stesse treccie capricciose di code e di tralci. Posso inoltre mostrare un prezioso sarcofago posseduto dal signor Marcato nel suo deposito di san Marziale, ornato sulla faccia a cerchi intrecciati e fioriti racchiudenti quadrupedi, che spirano tutto lo stile e tutto lo scalpello di Mazulo. Potrei mostrare anche qualche pozzo e parecchi frammenti di abitazioni di Venezia e fuori improntati del medesimo stile; ma per ora mi restringo soltanto ad additare nel Duomo di Torcello quella grande formella rettangolare, proveniente dalla distrutta chiesa di san Tommaso dei Borgognoni, che forma oggidì schenale alla cattedra vescovile del presbiterio; e nel Museo provinciale dell'isola stessa una croce, già incastrata nelle pareti di santa Fosca, ne' cui ornamenti scolpiti sono così evidenti le stesse foglie caratteristiche ed originalissime che si vedono sur un capitello del palazzo di Giustizia di Pomposa, da doverle riguardare addirittura come la firma di Mazulo (vedi *Fig. 33*).

Costui dunque, è per me indubitato, venne nelle nostre lagune e vi lavorò forse finchè ebbe vita. Se ve l'abbia tratto la fama della sua valentìa, oppure la notizia della deliberata magnifica ricostruzione della basilica di san Marco, non ci è fatto ora di stabilire. Può darsi però che il bisogno di raccogliere sollecitamente in Venezia a quel fine i migliori artefici che i paesi circostanti potessero offrire, inducesse Domenico Contarini ad invitare Mazulo, come quegli che, per l'erezione degli edificî dell'allora non lontana e celebratissima Badia di Pomposa, potè essere salito in qualche fama anche presso i Veneziani. Certo è di grave peso la mirabile coincidenza di date offertaci dall'iscrizione del campanile di Pomposa e dalla cronaca anonima che ci porse l'anno della fondazione della presente basilica di san Marco. Nel 1063 Mazulo innalzava quel campanile, e nell'anno stesso Domenico Contarini imprendeva il suo san Marco. Si dirà che l'iscrizione del campanile non dà facoltà di credere che Mazulo nell'anno stesso desse termine alla torre e agli altri edificî di Pomposa, così da potersi recare altrove; ed è vero. Ma io potrò soggiungere, che l'innalzamento della basilica di san Marco doveva essere preceduto da un così lungo e diligente lavorìo di demolizioni della chiesa preesistente, di quella di san Teodoro e di parte dell'antico Palazzo Ducale, e oltre ciò da così vaste e delicate opere di fondazioni, che il 1063 potè forse trascorrere tutto quanto, senza che si mettesse sopra terra due

Fig. 32. — Sarcofago posseduto dal Signor Marcato (Venezia).

(1) Giova avvertire che questi edificî di Pomposa risentono tutti, poco o molto, dell'opera del secolo XIV. Il capitolo del distrutto chiostro è anzi addirittura un lavoro del 1396, come si ha dallo stile e da un'iscrizione. Nello stesso tempo si decorarono con affreschi le pareti interne della chiesa, e si rifecero in cotto le colonne e i capitelli dell'atrio, restaurandosi alla carlona certe parti della facciata.

soli corsi di pietre del nuovo edificio, e perciò senza far sentire l'urgente bisogno di scultori decoratori. Talchè il nostro Mazulo potè forse rimanere a suo agio in Pomposa tutto quell'anno, terminarvi le opere sue e giungere quindi in tempo a Venezia anche nella primavera del 1064.

Ma ancorchè si giunga a provare che Mazulo fu in Venezia fin dagli inizî dell'erezione di san Marco, credo che niuno, in vista della parte che vi ebbe, sia per attribuirgli senz'altro il disegno della basilica. Un architetto educato alla scuola lombarda, per quanto dotato d'ingegno, non avrebbe saputo assolutamente immaginare san Marco; tanto più che la basilica è ideata sulle norme dello stile neo-bizantino, di quello stile cioè allora nuovo anche alla Grecia, per il quale nessuna città italiana, compresa Ravenna e Venezia stessa, gli avrebbe potuto porgere esempî da studiare e imitare. E che Mazulo non avesse alcuna idea di quello stile, nessuno lo può vedere meglio di noi, che conosciamo le costruzioni da lui condotte immediatamente prima di passare a Venezia. Egli è perciò che, per quanto gli sia stata lasciata una certa libertà nella decorazione, anche architettonica, delle facciate esterne della basilica, egli non potè esserne giammai il primo inventore. In fatti, in quale degli edificî di Pomposa da lui innalzati troviamo l'accenno almeno alle forme romanamente grandiose, diciamolo pure, delle facciate di san Marco? Dove trovare colà una sola di quelle nicchie e di quelle arcate cieche che furono in esse così profusamente usate? Non esistono assolutamente.

Fig. 33. — Croce appartenente alla chiesa di santa Fosca (Torcello).

Se non che gli edificî di Pomposa, nel tempo stesso che valgono a provare quanto il loro autore fosse digiuno dello stile neo-bizantino di san Marco, ci servono egregiamente per distinguere fra le decorazioni della nostra basilica tutti quei motivi, che non discendendo direttamente dallo stile greco, devono reputarsi introdotti da Mazulo. Tali sono principalmente i fregî ad arcatine pensili, talora sorrette da pilastrelli, o da semicolonnette che ornavano la facciata settentrionale, e che rispondono perfettamente a quelli del campanile di Pomposa. Sono altresì per mio giudizio, quelle tozze bifore cieche, sostenute nel centro da corta colonnetta e da schiacciato capitello, che vedemmo decorare a mezza altezza i fianchi dei protiri della facciata principale. Le bifore non sono careteristiche dello stile bizantino, e se talvolta vi appariscono vestono proporzioni e forme diverse da queste, che sentono realmente del lombardo e ricordano le arcate del portico precedente la chiesa di Pomposa e quelle del Palazzo di Giustizia. Sono pure indotto a vedere il compasso di Mazulo in quegli sfondi circolari che abbellivano la faccia dei pilastroni sorreggenti i protiri suddetti. Anche questo è un motivo che non si rinviene mai nelle costruzioni bizantine, laddove le lombarde l'offrono di spesso, e quelle specialmente di Pomposa si può dire ne facciano sfoggio, così decorativamente, come organicamente, ossia per finestrelle. Nè mi pare lunge dal vero la congettura espressami dal sullodato scopritore delle antiche facciate, il signor Pellanda, che cioè entro quegli sfondi fossero collocate allora tutte quelle formelle o patere simbolico-decorative, che vedemmo scolpite nel 976 per la basilica di Pietro Orseolo, e che oggidì decorano la facciata settentrionale. Io sospetto finalmente un'introduzione di Mazulo eziandio i fregî a denti di sega. Siamo tanto abituati a vederli sull'esterno delle absidi del nostro san Marco, del Duomo di Murano e della santa Fosca di Torcello, costruzioni di carattere piuttosto bizantino, che ogni qual volta ci si affacciano alla memoria vediamo in essi un elemento appunto bizantino. Ma il fatto sta che in nessun edificio della Grecia o di Costantinopoli io li vidi mai usati; laddove appariscono non di rado in costruzioni di stile romanico, come sulle absidi di S. Secondo a Cortazzone d'Asti e sugli edificî di Pomposa. Mi pare dunque ragionevole il ritenere che Mazulo li abbia per primo introdotti nelle lagune, forse suggerendoli e facendoli usare allo stesso greco architetto di san Marco.

Tutto questo varrebbe a dimostrare come Mazulo fosse qui tenuto in grande stima, dappoichè egli non risulta già un semplice e materiale esecutore del disegno altrui, ma quasi un aiuto creatore nell'edificio della basilica. In fatti il disegno delle antiche facciate laterizie, se ne togli il concetto organico, che gli dovett'essere imposto dall'architetto, apparisce addirittura suo; e l'essere dall'una parte costretto a rispettare lo stile generale dell'edificio, dall'altra tentato ad imprimergli quanto più poteva la propria maniera, partorì quella curiosa miscela di elementi bizantini e lombardi, di cui facevano strana mostra gli antichi prospetti di san Marco. Ed io non dubito che gli archivolti, i fregî e le varie formelle in terracotta, di cui vedemmo i resti, decorassero le lunette delle porte e i fondi dei protiri della facciata principale, allo stesso modo che simili archivolti, fregî e formelle, ornano l'esterno della chiesa di Pomposa; sicchè anche nei più minuti particolari decorativi il contrasto dovett'essere evidentissimo.

Se non che può parere per lo meno inverosimile, e in verità sembra tale anche a me, che il valente architetto di san Marco, che veniva dalla superba metropoli dell'impero orientale, soffrisse di lasciarsi mettere le mani

innanzi da un inferiore, o fosse così buono da allogargli con tanta indifferenza il disegno e l'esecuzione di parti ragguardevolissime del suo lavoro, o peggio, la modificazione o correzione delle medesime. È vero che il mondo albergò sempre degli esseri così stravaganti da dover essere apparecchiati ad ogni genere di stranezza; ma chi è costretto a colmare le lacune della storia mercè delle congetture non può certamente fabbricarle sulle eccezioni piuttosto che sulla regola. Se l'Atrio della nostra basilica somigliasse a quello della chiesa di Pomposa, se fosse cioè una costruzione indipendente dal restante edificio, potrebbe anche passare l'ipotesi che vi si desse mano qualche tempo dopo eretta la basilica e se ne affidasse il lavoro a Mazulo, forse nell'assenza dell'architetto greco. Ma invece gli atrî di san Marco sono così intimamente collegati, e per concetto e per organismo, coll'interna basilica, specialmente nei loro rapporti con le gallerie di ponente, che si dee tener per fermo essere sorti di pari passo col rimanente edificio. E quand'anche questo validissimo ostacolo non ci fosse, ne sorgerebbe un'altro nel fatto, che la mano e talvolta lo stile di Mazulo non appariscono soltanto sulle antiche facciate e nell'atrio, bensì pure, e lo vedremo più innanzi, entro la chiesa, in giro per le navate, sulle gallerie, sotto le vôltè della cripta e sull'abside esterna. La mente direttrice di Mazulo e la sua mano esecutrice sono così sovente affermate dai particolari del san Marco di Domenico Contarini, che ne parrebbe davvero lui l'architetto. Ma a ciò si oppongono vivamente le ragioni dello stile generale della basilica, troppo differente da quello seguito da Mazulo a Pomposa, ed altresì certi particolari architettonico-decorativi, come ad esempio gli stipiti delle porte, che nel loro schietto carattere neo-bizantino non poterono essere disegnati che da un architetto greco contemporaneo.

A sciogliere pertanto l'intricato problema tre altre congetture potrebbero essere fatte, delle quali tuttavia una sola mi pare accettabile. La prima si è la supposizione, che Mazulo fosse mandato dal Doge a Costantinopoli espressamente per istudiare sugli splendidi e famosissimi edificî di quella capitale il disegno della nostra basilica. Ma l'iscrizione del campanile di Pomposa ci assicura che Mazulo nel breve corso di un solo anno non avrebbe avuto certo il tempo di erigere quella torre, e insieme di farsi conoscere a Venezia, di recarsi a studiare nella lontana Bizanzio, di tornare nelle lagune, di comporre i disegni pel san Marco e di dar mano alla sua costruzione. Un'altra congettura si è, che il Doge facesse venire da Costantinopoli i disegni per la basilica e sopra di essi ne ordinasse l'erezione, affidando a Mazulo la direzione generale dell'opera; ma neppure questa mi pare verosimile. Noi, che abbiamo veduto su quale area ristretta ed obbligata dovette sorgere la basilica, e con quante serie difficoltà di misure e di proporzioni abbia dovuto lottare il suo architetto, non possiamo adattarci a credere, che i tanti e serî problemi fossero così felicemente sciolti da chi se ne stava mille miglia lontano da Venezia. Inoltre, per qual motivo mai sarebbesi impedita la venuta di un architetto bizantino? — Non ci resta quindi che un'ultima congettura, ed è che un greco architetto, appositamente chiamato a Venezia, abbia studiato i disegni della nostra basilica e ne abbia intrapresa l'erezione; ma poco dopo, o tornasse in patria, o morisse. In tale frangente che cosa si dovea fare? Un valente architetto alla direzione del grandioso lavoro era pur sempre necessario, massime allora che l'edificio si trovava ai primordî; ma dove trovarlo? Era forse conveniente lasciare sospesa la costruzione parecchi mesi, per trovar tempo d'inviare in Grecia dei messi alla ricerca di un nuovo architetto? No certamente. E fu forse allora che l'urgente bisogno fece ricorrere in fretta a chi nei paesi circostanti avea levato come architetto maggior fama di sè, cioè a Mazulo, al quale fu tutta affidata la cura di compiere l'edificio sul modello bizantino già esistente. Chissà con quanta sollecitudine gli sarà stato raccomandato il più scrupoloso rispetto allo stesso! Ma già si sa che cosa suol avvenire in simili congiunture. Se l'autore stesso di un progetto nel metterlo in esecuzione sente spessissimo il bisogno di modificarlo, e talvolta anche di trasformarlo, come mai non lo sentirà egualmente chi non gli è attaccato per alcun vincolo di paternità, ed è per giunta educato ad una scuola diversa? Mazulo dunque può aver giurata la più religiosa sommessione al modello bizantino, ma poi aver creduto lecito di portarvi tutte quelle riforme ed aggiunte, che gli parevano atte a migliorarlo.

È questa una semplice congettura, ma è congettura che vale a spiegare in modo plausibile l'anomalìa del fatto e a rimettere le cose al posto loro. È chiaro che fintantochè il greco architetto potè vegliare all'esecuzione del proprio progetto, nessun'altra mano vi potesse portare alterazione; mentre quand'egli non vi fu più, il freno fu rotto e il suo modello fu riformato.

Rientrando nell'Atrio della nostra basilica per ricercarvi le decorazioni scolpite riferentisi al secolo XI, dobbiamo innanzi tutto ricordare che, a somiglianza delle facciate esterne, esso pure presentò, forse fino alla seconda metà del secolo XIII, le pareti di nudi mattoni. Eziandio le molte nicchie che ne adornano le pilastrate, le pareti e le absidi si mostravano costrutte in cotto, con quelle stesse modanature che vedemmo ornare le nicchie delle vecchie facciate. Ciò apparve di recente nel levare buona parte del suo rivestimento marmoreo. Insieme con questo dovettero essere collocate nel XIII secolo, surrogandole a vecchi piedritti, le sei colonne di marmo che adornano l'abside ove s'apre la porta introducente nella crociera settentrionale, e similmente quelle otto bellissime colonne di marmo bianco e nero che nulla sostengono e sorgono ai lati delle porte minori interne, ed altresì le quattro più piccole che le fiancheggiano.

Fra tanta profusione di mattoni del vecchio atrio doveano parere doppiamente preziose le sedici colonne di marmo greco di cui si poteva disporre; ed è perciò che si preferì porle nella maggiore evidenza possibile, collocandole lungo le pareti che si affacciavano tosto a chi entrava. Le loro basi sono tutte di quel profilo attico, di proporzioni più o meno sbilanciate, che era usato comunemente dai bizantini. Molte di esse peraltro, con plinti ottagoni od esagoni, o munite di speroni in forma di foglie, accennano ad un restauro, forse del XIII secolo. Fra i capitelli di queste sedici colonne se ne contano soltanto otto di eseguiti espressamente per esse; ma gli altri non sono già frutto di restauri, bensì sculture importate, frammenti preziosissimi di una chiesa bizantina del VI secolo (vedi tav. 193, 199 C. 5 e 203 E. 3). Tutti conoscono i pulvini, questi membri caratteristici dell'architettura proto-bizantina, evidentemente

usati per apparecchiare sui capitelli di colonne troppo sottili una base ampia e proporzionata al piede dell'arco sovrapposto. Ma se questo poco elegante membro riusciva di aspetto disaggradevole sovra un capitello di maniera corintia e composita, dovette tornare addirittura disgustoso e pesantissimo sopra i bassi capitelli ionici. E gli artefici bizantini, che non rimasero insensibili dinanzi a tale sconcio, si studiarono di moderarlo e credettero forse di cancellarlo del tutto fondendo per così dire insieme pulvino e capitello, per modo che venisse a sparire ogni idea di sovrapposizione. Di questa bizzarra maniera di capitelli, di cui si hanno parecchi esempî in santa Sofia di Costantinopoli, alcuni in san Ciriaco di Ancona, e pochi in Ravenna, sono otto di quelli del nostro atrio, e non esito a dichiararli i più belli della loro specie, per la pittoresca disposizione del loro fogliame di acanto silvestre e per il felicissimo concetto di quella convessità semiovale del centro elegantemente traforata a giorno. Questo leggiadro motivo dei nostri capitelli, e la fascia a fogliette similmente traforate che fu scolpita fra le volute, erano particolari troppo fragili, perchè nel loro trasporto a Venezia non corressero rischio di andar guasti, come avvenne in fatti per la maggior parte di essi. I nostri artefici per altro nel ricollocarli in opera non soffrirono lo sconcio di quelle rotture, ma dal nucleo dei capitelli ricavarono col loro scalpello nuove foglie e nuove croci.

Tali furono i capitelli che, essendo destinati a comparire su otto colonne dell'atrio, imposero necessariamente le loro forme agli altri otto, che restavano da scolpire (vedi tav. 107 C. 2, 194 B. 4, 198 C. 3, 206). Questi in fatti imitano quelli, ma semplicemente nel concetto nella massa, non già nei particolari, che sono affatto diversi. Troppa pratica e valentia esigeva l'esatta riproduzione di quei vecchi esemplari, perchè i nostri potessero ardire d'imitarli, mentre a dissuaderli da tale impresa concorreva eziandio la brutta prova di resistenza che aveano fatto quei troppo fini lavori, e lo spirito innato negli artefici di quel tempo di variare quanto più fosse possibile i particolari decorativi di una costruzione. Il motivo ornamentale che vi domina ci riesce abbastanza nuovo, offrendo due specie di cornucopie, insieme legate all'estremità inferiore, dalle quali escono girate a tralci di vite, provveduti di foglie e di grappoli. Simili cornucopie, emblemi pagani dell'Abbondanza, vedonsi pure fra le decorazioni musive del san Vitale di Ravenna, fra i rimessi marmorei parietali della santa Sofia di Costantinopoli e sulle faccie di un capitello dell'atrio del Duomo di Parenzo. Su quest'ultimo anzi il motivo si accosta tanto a quello dei nostri capitelli di san Marco, che io tengo quasi per fermo che i loro autori avessero sott'occhio qualche cosa di simile. Nella scelta e nella condotta dei minuti particolari è invece evidentissima l'imitazione delle sculture dei plutei lavorati nel 976. Spicca specialmente nei legacci dei tralci e nell'indole delle foglie, tutta propria di quegli artefici, che operarono per gli Orseoli in san Marco e nel Duomo di Torcello. Ma contuttociò qualche motivo di carattere nuovo fa qua e là capolino, specialmente nelle estremità inferiori delle cornucopie, e sono motivi che richiamano alla memoria i lavori e lo scalpello del maestro Mazulo. Poco onore peraltro gli fanno questi capitelli, i quali per loro troppa vicinanza a quelli del VI secolo, appariscono lavoro inelegante, rozzo ed infelice. Riproducono in fatti tutti i difetti e nessuno dei pregi degli antichi, palesando nella loro decorazione, sconveniente, trita e appiccicata, grande povertà e irragionevolezza di concetto.

Abbastanza elegante e fina si mostra invece la cornicetta che fu collocata sui capitelli, la quale, così nel suo insieme, come negli ovoletti e nei trilobi fioriti sottoposti, sente assai più del romano, che del bizantino; mentre nel gentile corridietro di fogliette, che ne adorna la fascetta superiore, ci offre un motivo assai più caratteristico della decorazione lombarda, che della bizantina. E lode anche maggiore meritano quelle due eleganti conchiglie che, con pensiero più bizzarro che felice, furono collocate fra i capitelli delle colonne dell'atrio che sono ai lati della porta principale (v. tav. 194 B. 3 e 198 C. 4). Le racchiudono due bei fregi, orlati di fusarole di gusto greco o di dentelli doppî, e presentanti, l'uno un grazioso tralcio a girate di foglie d'acanto alla maniera bizantina, l'altro una serie di cornucopie, donde escono foglie e melagrani. Anche qui è palmare l'influenza dei plutei del 976, ma non è meno evidente il fare di Mazulo. La cornicetta suaccennata s'insena sotto queste conchiglie fungendo da architrave, il cui sott'insù nella parte anteriore si volle adorno di un giuoco d'intrecciature di fettuccie racchiudenti rose a raggio e a girandola; chiara imitazione dei plutei bizantini dell'829. Alcuni altri pezzi di questi architravi presentano in vece veri frammenti di sculture, che vedemmo già appartenere alla chiesa dei Partecipazî (vedi pag. 122-123).

È notevole come la cornicetta, che riposa sui capitelli suddescritti, non siasi fatta ricorrere sulle pareti dell'atrio intermedie, ma in sua vece, a stabilire, com'era necessario, una separazione ed un passaggio non disaggradevole dal muro di mattoni alle decorazioni musive sovrastanti, si distendessero quelle fasce scolpite a fregi di stile lombardo, nelle quali abbiamo già riconosciuto limpidamente la mano di mastro Mazulo (vedi tav. 362 e 365 n.i 14, 23, 30, 62, 69). Gli ornati che le adornano, tuttochè di uno stile spesso arcaizzante, non sono privi di una certa grazia e spigliatezza. Essi sono di cinque diverse maniere, delle quali alcune si allontanano dal convenzionale lombardo per accostarsi ai modi bizantini e apparecchiare per tal modo quello stile di fregiare, che nel secolo seguente ebbe così largo svolgimento in Venezia, specialmente nell'architettura civile. Anzi due altri frammenti di fregi in marmo scoperti in san Marco, e senza dubbio del nostro Mazulo (vedi tav. 365 n.i 59 e 81), mostrano quant'egli siasi esercitato e con buon profitto in quella maniera di decorazione.

Quando dissi che le pareti del nostro atrio mostrarono per più d'un secolo il loro semplice paramento di pietre cotte, dovevo fare un'eccezione per l'abside ove s'apre l'ingresso principale, la quale, quantunque presenti assai poco di muro liscio, pure dovett'essere sempre rivestita di quei marmi che vi vediamo anche oggidì (vedi Portaf. I, tav. XII). Dall'imposta del semicatino a terra la muraglia curvilinea fu suddivisa in tre zone, delle quali le due inferiori rimasero interrotte dall'ampia porta che introduce in chiesa. La zona più bassa è nuovamente interrotta dalle due porticine che danno accesso alle scale ascendenti ai matronei, porticine coronate da una larga treccia di rilievo con rimessi in istucco nero, e da una cornicetta a dentelli ed ovoli (vedi tav. 195 B. 6). Le porzioni di muro laterali sono incrostate di marmi policromi a specchi e riquadrature, incorniciate

da doppî dentelli e da fusarole. Sur una cornicetta a piano inclinato, adorna di tarsìe nere, ricorre la seconda zona, arricchita da quattro nicchie abbellite da otto colonnette ottagone di marmo colorato, i cui capitelli, di forme schiacciate, intagliati a foglie e giratine, ricordano, come le sagome delle nicchie stesse, analoghi particolari delle antiche facciate, cioè la mano di mastro Mazulo (vedi tav. 120). Termina questa zona un' altra cornicetta a dentelli e a tarsìe di disegno neo-bizantino, che ricorre poi rettilinea sull' architrave della porta maggiore, dando luogo nel centro ad una croce. Su questa cornice riposa uno zoccolo marmoreo dentellato, che ad intervalli si adorna di otto formelle rettangolari, sulle quali sono espresse, con l'aiuto dei soliti rimessi di stucco nero, (oggidì per gran parte scomparsi) delle ingegnose e nuove intrecciature di fettuccie, oppure delle composizioni simbolico-decorative, che generalmente sfuggono all' occhio del visitatore (vedi tav. 366 n.i 81, 83, 88, 91, 92, 94). Vi si vedono due volatili coi colli intrecciati; due altri ai lati di una colonnetta, de' quali uno in atto di mangiare un pesce; due grifi rampanti di fianco a simile colonnetta, oppure lepri fra tralci di vite, che si cibano di grappoli d' uva o di foglie: — tutte composizioni che furono suggerite al nostro artista dei plutei del IX o del X secolo, dei quali la basilica abbonda. Su questo zoccolo ricorre la terza ed ultima zona, ricca di tredici nicchie alternatamente larghe e strette, fiancheggiate e spartite da quindici colonnine ottagone di varî marmi sorreggenti archivolti sagomati a dentelli, fasci e bastoni. Basi e capitelli hanno la forma tutta neo-bizantina, di piramidi tronche e scantonate; ma mentre quelle son liscie, questi si ricoprono di ornati e di treccie a tarsìa nera, dando così origine ad nuova maniera di capitelli, che rimase peraltro tutta speciale della nostra basilica soltanto. Questo bizzarro pensiero io lo credo dovuto a Mazulo, il quale avendo scorto in quel genere di rimessi, dai bizantini usati sulle sole cimase, una facile, sollecita e vivace maniera di ornamentazione, le fece assai buon viso, allargandone l'applicazione fino alle formelle decorative, ai capitelli e perfino agli archivolti. Poichè anche gli archivolti delle nostre tredici nicchiette sono tutti rabescati, così nelle fascie, come nei bastoni, di tarsìe nere su disegni svariatissimi, a girate, a palmette, a cordoni e a treccie, nei quali, se è palese l' imitazione di concetti bizantini, sono non meno evidenti molti dei motivi prediletti del maestro Mazulo. Le nicchie strette sono marmoree, sagomate e di pochissimo sfondo; le sette larghe in vece, come le quattro della zona inferiore, sono rivestite di musaici rappresentanti figure di santi. Tali musaici dovettero essere eseguiti subito dopo le decorazioni architettoniche, perchè con queste intimamente collegati; e poichè essi hanno l'aria più bizantinamente arcaica che si possa vedere, perciò io li credo fra i pochi musaici della basilica che risalgono al secolo XI. Evidentemente si volle fare di quest'abside la parte più splendida dell'atrio, come quella che corrispondeva al principale ingresso della basilica, che in ogni chiesa fu sempre con molta cura ornato.

Altre cornicette a tarsìa nera si vedono nell' atrio all' imposta del semicatino dell' abside predetta e delle arcate laterali, ed eziandio alla base del semicatino di quell' altra abside nel fondo del braccio settentrionale, nella quale si apre la porta così detta della Madonna. E i disegni di queste tarsìe nella loro novità lasciano indovinare assai facilmente lo stile di Mazulo.

Accenno pure di volo alle cornicette d' imposta delle cupole, che nelle tre del braccio settentrionale consistono in due semplici listelli separati da grossi dentelli quadrati, mentre nelle altre tre lungo il braccio di ponente riproducono il solito ovolo adorno di tarsie su disegni cruciformi, che decorava le antiche facciate e ricorre così spesso anche nell' interno della basilica.

Mi resta da parlare ancora delle porte introducenti in chiesa, cioè dei loro stipiti e cimase. I profili degli stipiti sono condotti sulle norme bizantine, ma con assai minor franchezza e carattere di quelli delle porte delle facciate, che sembrano disegnati dal greco architetto. Vedemmo quale cimasa coroni la porta principale; di egual maniera, cioè a tarsìe nere, è quella della porta della Madonna, mentre differiscono quelle delle porte piccole corrispondenti alle navate minori. Quella a sinistra, detta di san Pietro, consiste in una cornice di ruvido profilo e di esagerata sporgenza (v. *Fig. 25*). Simile cimasa dovette pur coronare la porta corrispondente a destra, detta di san Clemente; ma non vi esiste più, essendo stata surrogata nel XVII secolo, o nel seguente, da altra di diverso stile e di poco aggetto, forse nell' intento di mettere in maggior evidenza il musaico della lunetta sovrastante. Forse allora andò perduta quell'iscrizione riferita dal Sansovino, che l'affermava esistente al suo tempo nell'atrio, scolpita sopra una cornice di pietra viva, che fu con ogni verosimiglianza la cimasa di questa porta. L' iscrizione è la seguente:

ANNO MILLENO TRANSACTO BISQVE TRIGENO
DESVPER VNDECIMO FVIT FACTA PRIMO

Essa si riferisce senza dubbio alla costruzione organica della basilica intiera, che ebbe compimento l'anno 1071. Ciò peraltro non toglie che molte delle sue decorazioni scolpite, anche architettoniche, restassero da eseguire, essendo allora quasi generale l'uso di intagliare i marmi dopo collocati in opera.

Prima di rientrare in chiesa attraversiamo la Cappella Zeno, il Battisterio ed il Tesoro, quegli ambienti cioè che con l' atrio hanno una certa comunanza di livello o di struttura.

Dall'atrio alla Cappella Zeno, o della Madonna della Scarpa, non c' è che da varcare la soglia di una porta; ma innanzi di varcarla invito il lettore ad alzare gli occhi e fissarli su quel fregio dell'atrio, che vedemmo ricorrere sulle pareti. La porta lo supera in altezza e perciò esso ne rimane interrotto, ma non già sconciamente mutilato; chè anzi il suo disegno si acconcia regolarmente alle misure da quella imposte e per giunta si ripiega con uguale giustezza per decorare gli sguanci della porta stessa. Ora sapendo noi essere quel fregio opera autentica del secolo XI, dobbiamo inferirne che essa porta non sia meno antica, ma anzi sia sempre sussistita fin dagl' inizi della costruzione, e debba quindi cadere la congettura, esposta a pag. 164, di chi la giudicò aperta soltanto nel secolo XIV. Una riprova della sua originalità sta nello stile de suoi stipiti, il quale, benchè più ruvidetto, è sempre quello neo-bizantino dell'XI secolo degli altri da noi veduti (vedi *Fig. 25*). L'essere poi questi stipiti, e perfino l'antica porta o cancello in bronzo, rivolti verso l' interno della cappella, prova una volta di più essere stata questa fino al secolo XVI null'altro che un protiro dell'antica facciata meridionale. Essa dovette quindi armonizzarsi nella

sua struttura architettonica e decorativa, non già con l'atrio, da cui era affatto separata, bensì con l'esterno, a cui era organicamente ed esteticamente collegata. Non si meravigli dunque il lettore se neppure un briciolo delle sue decorazioni interne e de' suoi odierni rivestimenti offre lo stile del secolo XI; le sue pareti e le nicchie della sua abside dovevano allora mostrarsi di nudi mattoni, come gli altri protiri delle antiche facciate. Oltre agli stipiti della porta, una sola cornice ci si mostra del secolo XI, quella formata da un ovolo fra listelli adorno dei soliti rimessi in tarsìa nera, che ricorre sotto le vôlte; ma ell'è appunto la naturale continuazione di quella identica cornice, che ricorreva tutt'all'ingiro delle antiche facciate all'imposta delle grandi arcate esterne.

Mi si domanderà forse conto del modo in cui quest'antico protiro, che oggidì si chiama Cappella Zeno, comunicasse con quello ad esso corrispondente che dà sulla facciata principale della basilica: se cioè per mezzo di una porta, o semplicemente di una finestra, come oggidì. Ebbene, io credo che ivi una porta non sia mai esistita, nè vi potesse esistere, perchè la dimensione delle altre le avrebbe imposto tale ampiezza di misura che ne sarebbe andata di mezzo una porzione dell' abside interna; il che avrebbe costretto l'architetto, o a tollerare di dentro uno sconcio orribile, o a deporre l'idea di quell' abside. Ed egli, che non volle nè questo nè quello, se la cavò riducendo quel foro alle misure e all'aspetto di finestra; ma anche per ottenere ciò dovette rassegnarsi a tenere internamente sospeso con una mensola un piedritto d'arcata cieca, che altrimenti sarebbe sceso fino a terra ostruendo in parte la luce di quella finestra. E del secolo XI io reputo pure gli stipiti che la incorniciano esternamente, quantunque a prima giunta quella loro fascia, adorna di bacinetti, possa farli assegnare a secoli a noi vicini (vedi tav. 105 e *Fig. 25*). Ma qualora si abbracciasse quest'ultima ipotesi, incontrebbesi poi un ostacolo insormontabile in quel medaglione, racchiudente il busto del Salvatore benedicente, che occupa il centro dell' architrave, ed era (1) ricavato dallo stesso marmo. Esso è di maniera così rozza da doverlo ascrivere all' XI secolo; ma se pur fosse di belle forme, non potrebb' essere mai posteriore alla prima metà del secolo XIII, perchè accennando chiaramente d' essere la riproduzione servile di quel medaglione che vedemmo coronare una porta scolpita nel 976 (vedi pag. 122 lett. a), ed essendosi questa segata e rovesciata nel secolo XIII per farne fodere di marmo alla nuova facciata, ne segue che tale riproduzione debba aver preceduto quella data. Ma la copia, già molto inferiore all'originale, sta altresì al di sotto di quanto si sapeva fare in Venezia nel secolo XII; laonde si dee conchiudere esser dessa, insieme con gli stipiti, opera dell' XI secolo, e con ogni probabilità di quel Mazulo, che vedemmo e vedremo trarre assai spesso partito dagli esemplari bizantini del VI, del IX e del X secolo. Per tal maniera, com' egli giunse a Venezia, il suo stile, dapprima prettamente lombardo, si mescolò confusamente col bizantino di varie età; e perciò non è da meravigliare che egli, informato allora di spirito eclettico, accogliesse eziandio forme e motivi romani, attingendoli volentieri da quei pochi frammenti altinati od aquilejesi che la nostra basilica gli poteva offrire. Ed ecco per mio avviso spiegata la presenza sugli stipiti in discorso di quella fascia adorna di bacinetti alla romana, ma deformati da una mano poco esperta, o per lo meno troppo libera, e mescolati con sagome di gusto bizantino, stile che il secolo XVI avrebbe sdegnato di imitare.

(1) Dissi *era*, perchè di recente quell'architrave venne rifatto, inserendosi in esso il vecchio medaglione.

Per passare dalla Cappella Zeno al Battisterio traversiamo una porta, i cui stipiti più interni, se ne togli gli zoccoli che furono sottoposti nel XIV secolo, mostrano il profilare del secolo XI, e ben gli possono appartenere (vedi *Fig. 25*). Non così peraltro la fascia modanata che la incornicia, la quale, se non è lavoro degli ultimi restauri, ciò che non riuscii ad appurare, deve riferirsi al secolo XIV. Credo ad ogni modo fosse sovrapposta a questa porta fin dall' XI la preziosa cimasa già sulla porta maggiore della chiesa dei Partecipazî, che noi già conosciamo.

L' interno del Battisterio e del Tesoro, che in origine dovevano essere un solo ambiente, assai poco ci offre di sculture riferentisi all' XI secolo. Le sue pareti dovettero attendere i primi decennî del secolo XIV per essere rivestite di marmi; anzi una parte di esse, quelle cioè del Tesoro, perchè furono allora separate dal Battisterio, ne sono tuttavia sprovvedute. Le vôlte furono fin dall' XI secolo sorrette dalle dieci colonne che vediamo anche oggidì; ma le loro basi e i loro capitelli mutarono per gran parte aspetto nel secolo XIV. Per aver un'esatta idea del modo rozzo e trascurato, in cui erasi ornata questa parte della chiesa, basta guardare i capitelli delle due colonne del Tesoro, di quella porzione cioè dell'antico Battisterio che non fu mai tocca da abbellimenti. Uno di essi è un grossolano e schiacciato capitello, con l' abaco intagliato a palmette e la convessità inferiore a grandi foglie di ruvido acanto (vedi pag. 138, lett. v), che nell'alto s'innestano bizzarramente insieme, come sui capitelli dell' abside del Duomo di Murano. L' altro è un pesante e disadorno dado incastonato, che mostra di sotto un pulvino liscio e cilindrico, rude accenno ad una voluta; esso ricorda i capitelli dell' atrio, o meglio, alcuni di quelli che vedremo nell' interno della chiesa. Ebbene, dell' istessa maniera rozza o frammentaria dovettero essere gli altri otto capitelli del vecchio Battisterio, così che nel secolo XIV, non potendosi assolutamente tollerare, furono in numero di sei totalmente rinnovati, conservandosi dei vecchi soltanto quelli delle colonne binate settentrionali, per essere forse gli unici intagliati (vedi tav. 222). Sono ambedue mensoliformi, ma uno è del VI secolo (k. 6), già simile a quelli jonici dell'atrio, innanzi che gli fossero abrase le volute; e l'altro è lavoro dell'XI (k. 5) imitante all'ingrosso quei bellissimi del VI secolo, che fiancheggiano la porta maggiore della facciata e che vedemmo e vedremo spesso imitati in san Marco.

Le basi rinnovate nel XIV secolo, sono quelle delle quattro colonne angolari del Battisterio; e si riconoscono facilmente alle foglie del plinto.

Le poche altre sculture del secolo XI, che il Battisterio ed il Tesoro conservino ancora, sono le cornicette delle cupole, intagliate a dentelli cubici e a denti di sega, e quelle, meno due, sovrapposte ai capitelli, le quali seguono lo stesso disegno di quelle dell'atrio, ma guasto da una peggiore esecuzione. Simile cornicetta si vede correre per qualche metro lungo il muro esterno occidentale del Tesoro, ed eziandio sopra la porta della facciata meridionale introducente nel Batti-

sterio; e convien credere che nel secolo XI ornasse le pareti di questo o del suo piccolo atrio. Anche gli stipiti della porta ora accennata, meno la fascia marmorea dentellata che li incornicia, possono risalire al secolo XI (vedi *Fig. 25*). Ma essa, come feci notare nel capitolo precedente, non potè allora schiudersi ov'è al presente, bensì forse sotto l'antico breve atrio del Battisterio, per dare a questo entrata. Niuno potrebbe infine con certezza affermare se quegli antichi bassirilievi del secolo IX, che noi vediamo sulle pareti interne di questa cappella, le ornassero già fin dalla loro origine e nel tempo in cui si stettero di nudo cotto; quantunque ciò non sia inverosimile.

Ed ora rientriamo nella Basilica. Chi se ne voglia figurare l'interno, quale dovette presentarsi verso la fine del secolo XI, lo deve innanzitutto supporre spoglio di tutto il suo splendido rivestimento marmoreo e di quasi tutti i musaici, che più tardi abbellirono le sue vôlte, le sue pareti e il suo pavimento. Piloni e muraglie dovettero allora mostrare, come gli antichi prospetti esterni, come l'atrio ed il Battisterio, la loro nuda faccia di pietre cotte; ma ciò non perchè si amassero e volessero tali, sibbene perchè era mancato il tempo od il materiale necessario a tanto lavoro. E questa voce *rivestimento marmoreo* dobbiamo qui intenderla in un senso assai largo; comprendendo essa non soltanto le semplici lastre e fascie di marmo e quei rimessi decorativi che vi sono intimamente connessi, bensì ancora certi zoccoli, molte cornici, molti fregi scolpiti e perfino dei pilastri, delle trabeazioni, delle colonnette, delle mensole, degli archivolti e delle incorniciature di porte e finestre: tutte cose che potrebbero sembrare indipendenti dal rivestimento, ma che in verità nacquero con esso. E poichè questi lavori furono intrapresi non meno di trent'anni dopo finita la costruzione della basilica; poichè furono diretti da ben altro architetto che quegli che l'avea ideata o compiuta, e poichè lo stile loro non è nè bizantino, nè lombardo, ho trovato conveniente di trattarne in uno speciale capitolo. E non solo conveniente, ma altresì logica e necessaria si troverà questa divisione, quand'io faccia osservare, che quell'impellicciatura di marmi, per quanto fosse già nell'animo del primo architetto, non seguì dappertutto il suo concetto, ma anzi in qualche parte gli si ribellò, distruggendo o mascherando l'opera di lui; ed eccone una prova. Pochi mesi or sono si die' mano al restauro, o meglio al consolidamento, delle fodere marmoree interne in parecchi punti della basilica, e trovossi quindi necessario rimovere quà e là alcuni di quei lastroni per esaminare le condizioni della muratura sottostante. Ma questa non apparve sempre liscia e greggia, come potevasi supporre, bensì rivelò in alcune parti forme nuove e inattese. Di fianco all'altare del SS. Sacramento, nel muro a cui esso si appoggia, si rinvenne, all'altezza da terra di un tre metri, una finestra rotonda di meno d'un metro di diametro, a largo sguancio, la quale mostrava che, innanzi d'essere murata e sepolta sotto il rivestimento marmoreo, era stata ridotta di forma rettangolo-arcuata. Ma questo è poco. Si spogliò poscia di marmi quella porzione di pilastrata che è frapposta all'ordine inferiore e superiore delle colonne binate prospicienti l'altarino di san Giacomo nella crociera meridionale, ed ivi apparve un'arcata cieca di carattere decorativo sfondata di circa venti centimetri. Quattro simili arcate cieche di breve sfondo vedonsi anche oggidì lungo la navata trasversale, scavate all'altezza delle gallerie nei quattro piloni centrali della chiesa, e sono rivestite di musaico. Ora si capisce che l'architetto di san Marco, nel costruirne l'interno, avea fatto di questo particolare architettonico e decorativo assai maggior uso di quello che poteva sembrare, ripetendolo su quelle quattro pilastrate, e chissà quante altre volte sulle pareti della basilica, certamente nell'intento che vi dovessero sempre restare visibili, impellicciate di musaici o di marmi. Ma gl'incrostatori di marmi venuti da poi, sia che quelle arcate non garbassero più, sia che ritardassero il sollecito avanzamento dell'opera loro, le soppressero in gran parte seppellendole sotto la nuova veste.

Ciò premesso, andiamo ricercando per la chiesa tutte quelle sculture che si riferiscono alla costruzione di Domenico Contarini; e la ricerca non sarà malagevole a noi, che sapemmo discernere le opere dei secoli precedenti l'XI, e che abbiamo già imparato a conoscere nell'esterno e nell'atrio della basilica lo stile seguìto dai suoi costruttori.

Incominciamo dai capitelli delle colonne, che sono fra i particolari scolpiti le parti più caratteristiche di uno stile, ed in san Marco sono altresì le sculture più importanti che vi abbia lasciato il secolo XI. Nel 1071, quando la costruzione della basilica era finita, si contavano nel suo interno organicamente impiegate sessantaotto grandi colonne di marmi varî, quali isolate a sostegno delle gallerie, quali addossate ai piloni od alle absidi a sorreggere arcate di varia importanza. Per diciannove di esse i nostri scultori risparmiarono la fatica di scolpire i capitelli, possedendone già dodici del tempo dell'Orseolo, quattro del VI secolo e tre dell'età romana. Se ne dovettero tuttavia scolpire ben quarantanove, i quali ci restano tutti, meno tre che furono più tardi surrogati sotto altre forme. Il lettore s'immaginerà ragionevolmente di trovare in questi nuovi capitelli di san Marco la perfetta corrispondenza allo stile neo-bizantino, di cui s'impronta l'insieme della basilica; di trovare cioè in essi le forme tipiche dei capitelli bizantini dell'XI secolo, come in quelli dell'Orseolo e di Torcello riconobbe le maniere del secolo X; come in quelli dei Partecipazî vide il fare del secolo IX, ecc...; ma invece nulla o quasi nulla di tutto ciò. I capitelli di san Marco del secolo XI, da poche eccezioni in fuori, non sono il frutto diretto dello stile bizantino, nè di alcun altro stile, bensì soltanto dell'influenza esercitata sui loro scultori dagli antichi capitelli romani o bizantini che si trovavano nella basilica. La quale circostanza mi allontana sempre più dall'opinione che artefici greci avessero mano nell'edificazione e decorazione della presente basilica, come l'avevano avuta nelle costruzioni precedenti. All'infuori di pochi particolari architettonici, quali ad esempio gli stipiti di alcune porte, e qualche motivo d'insieme di capitelli, particolari che possono essere stati disegnati semplicemente dal greco architetto, non ve n'ha un solo nel quale si veda sicuramente lo stile e lo scalpello di un artefice bizantino. Per il che non è avventato l'asserire, che con l'anno mille cessò, per Venezia almeno, l'immigrazione di scultori bizantini: e le nostre future indagini nell'arte dei secoli seguenti lo confermeranno.

Sarebbe dunque un errore il credere che l'odierna san Marco rappresenti nei suoi particolari architettonici sincroni, come lo rappresenta nel suo insieme, il

fiore del rinascimento dell'arte bizantina. Essa ci apparisce in vece il focolare, nel quale ebbe forma e vita lo stile veneziano, stile che si compose di elementi bizantini e di elementi lombardi. E qui torna necessariamente a galla il nome di Mazulo, il primo introduttore delle maniere lombarde. Lo stile che egli avea portato seco non era in quel tempo cosa tanto perfetta e varia da poter avere il sopravvento su quello bizantino, di cui erano piene le lagune e segnatamente san Marco; e per ciò si die' cura di migliorare la propria maniera imitando, sempre per altro con una certa libertà, i buoni esemplari antichi che lo circondavano. E poichè egli non era schiavo di alcun pregiudizio, non si fece scrupolo di ammettere fra i suoi esemplari forme di qualunque stile e di qualunque età gli si offrissero, purchè le trovasse belle; ed ecco perchè fra i quarantasei capitelli scolpiti per lo interno della basilica da lui, o sotto la sua direzione, ne troviamo di imitanti quelli romani del II e del III secolo, e insieme di quelli che riproducono le maniere bizantine del VI o del X. Egli è perciò che, a volerli classificare in ragione dello stile a cui s'informano, converrebbe suddividerli in non meno di sette gruppi; ma restringendoci a considerare semplicemente la loro fisonomia caratteristica d'insieme, ci basterà farne quattro gruppi soltanto.

Al primo gruppo ascriviamo tutti quei capitelli, talvolta anche figurati, che nel loro insieme riproducono le maniere corintie; e sono tredici, cioè i sei delle grandi colonne isolate del piedicroce, i quattro su quelle della crociera meridionale, uno della crociera settentrionale (quello più prossimo alla Cappella della B. V. dei Mascoli), e i due delle colonne dell'abside maggiore poste alla base del semicerchio. Il lettore si ponga sott'occhio l'immagine dei bei capitelli corintii romani esistenti in san Marco (vedi tav. 254, N. 5 e 354 Z. 31), poi guardi quelli dell'XI secolo, specialmente della crociera meridionale (tav. 300 U. 7), e i due centrali del piedicroce (tav. 377 Za. 5), e vedrà con quanta cura gli scalpelli di Mazulo si sieno studiati di imitare le forme antiche, e come una certa perfezione siasi realmente raggiunta. Nel modellare invece gli altri quattro del piedicroce (vedi tav. 377 Za. 6) l'artefice si lasciò sedurre da certi capitelli bizantini del VI secolo (vedi tav. 66, n.° 105), nei quali gli angoli dell'abaco sono sorretti da mezze figure d'arieti, anzichè da volute o caulicoli: particolarità che egli si piacque di riprodurre. Minore simpatia pare abbiano destato i capitelli del 976, poichè non appariscono imitati in veruno dei nuovi, salvo nelle volute e nella convessità centrale del capitello della crociera settentrionale (vedi tav. 253, n. 4), il quale somiglia assai nell'intaglio delle foglie a quelli dell'antico finestrone della facciata principale della basilica. I due dell'abside invece imitano, come alcuni della facciata predetta, le semplici forme corintie di quelli del VI secolo, specialmente usati nelle chiese di Teodorico.

In tutti i capitelli or accennati è notevole la varietà e spesso la novità di forme nei rovesci delle foglie; e mentre taluni, più o meno intagliati, si riconoscono suggeriti dai capitelli dal III al X secolo, altri per l'opposto, curiosamente foggiati a piccoli dischi o a cilindri, trovano un riscontro soltanto in certi capitelli del sant'Ambrogio di Milano. E da questo minimo particolare, ecco sorgere una riconferma della mano direttrice di Mazulo.

Al secondo gruppo assegniamo i quattro capitelli a paniere ionico, che coronano le belle colonne binate di verde antico addossate al fondo dell'abside maggiore (vedi tav. 334 Z. 8), e quelli simili delle due colonne che decorano l'abside della cappella di san Pietro (vedi tav. 318 W. 1). Chiunque conosca i monumenti di Bizanzio, al vedere questi capitelli di san Marco gli si affacceranno tosto alla memoria quegli originalissimi della grande navata di santa Sofia, tanto si somigliano, e crederà senz'altro che gli uni e gli altri sieno coevi. Ma ad assicurare che questi di san Marco, sono davvero dell'XI secolo, oltre che certi particolari caratteristici del tempo, si offre il fatto, che non sono scolpiti sulla faccia aderente al muro, e perciò si mostrano evidentemente eseguiti a bella posta per la nostra basilica. A spiegare poi la presenza e l'età loro, ecco sulle colonne dell'abside di san Clemente due capitelli di simile forma, ma che risalgono invece al VI secolo (vedi tav. 240 M 11. a.). Se gli altri somigliano a quelli di santa Sofia, questi due sembrano addirittura scolpiti sotto gli occhi di Giustiniano, perchè, così nell'insieme, come nell'indole e nella scelta di quasi ogni particolare, il riscontro con i loro fratelli del Bosforo è evidentissimo. E doveva essere maggiore in origine, innanzi che le mutilazioni subìte non li privassero della convessità centrale traforata a giorno, che potè forse accogliere un prezioso monogramma, ed eziandio dei cerchi inanellati, che dovevano legare le fogliette dei fianchi, come in santa Sofia e su certi bellissimi capitelli coevi di Ravenna. Questi due della cappella di san Clemente sono, per quanto io so, gli unici esemplari del loro genere fuori di santa Sofia, e forse per tutti questi pregi, di singolarità, di magnificenza e di alta fratellanza, i costruttori di san Marco li tennero in così gran conto da collocarli nel santuario e giudicarli degni di essere pressochè riprodotti sei volte.

Il confronto immediato degli uni con gli altri mette in rilievo le non poche dissomiglianze dei minuti particolari che li distinguono. Dove l'artefice del secolo XI fu più fedele imitatore gli è negli ovoli inferiori e nelle foglie della cimasa. Nell'intaglio invece delle foglie di prospetto e di fianco, e nelle volute, seguì con buon successo lo stile neo-bizantino del novecento, lasciandosi forse addietro di qualche poco i modelli del VI secolo. Convien credere che fin da allora questi presentassero le stesse mutilazioni d'oggidì, se nei nuovi capitelli tali parti mancanti le vediamo interpretate in modo differente dai prototipi giustinianei. Si era per altro indovinata la preesistenza di una convessità centrale, e la s'immaginò formata d'ingegnose intrecciature di giunchi, quali rettilinee e crucifere, quali curvilinee, siccome le suggerivano facilmente i plutei o la cimasa di porta del secolo XI.

Il terzo gruppo può essere formato da tredici (1) dei capitelli sovrastanti le colonne ottagone binate dell'ordine superiore della chiesa (vedi tav. 327 f — Z 1. f. e pag. 138 lett. t.). Colonne, capitelli e basi sono fra i pochi particolari del san Marco di Contarini, che rispondano allo stile neo-bizantino, apparendone frequentemente di uguali nelle chiese greche, specialmente in quelle di Atene. Sono perciò da giudicare disegnati dall'architetto bizantino della nostra basilica, insieme

(1) Sono a dir vero quindici, ma ne volli esclusi i due delle colonne esistenti nel fondo delle cantorie, perche aggiunte nel secolo XII, o nel seguente, allorquando si costruirono le due vôlte intradossali di rinforzo sovrastanti gli organi, come notai altrove.

con alcuni degli stipiti di porte a noi noti. È difficile trovare capitelli d'un insieme più semplice di questi, che si possono definire piramidi tronche, capovolte e scantonate. Essi sono il più spontaneo svolgimento della colonna ottagona, ed hanno altresì il pregio della eleganza, accresciuta da bene collocati dentelli e dalla felicissima e appropriatissima scelta degli ornati scolpiti sulle loro faccie. I quali, essendo geometrici, secondano benissimo il carattere eminentemente architettonico dei capitelli, rendendoli simpatici ed originalissimi. I motivi scolpiti sono per lo più intrecciature rettilinee di fettuccie solcate, ma di un genere affatto diverso da quelle dell'VIII e del IX secolo. Non le credo per altro inventate dai loro scultori, bensì imitate su certi plutei bizantini del secolo VI, che di cosifatte combinazioni geometriche, talora anche a traforo, fanno sfoggio; e se ne ha esempi nelle chiese o nei Musei di Atene, di Ravenna, di Pola, di Oderzo, di Torcello, ed altresì tra i frammenti del nostro san Marco, visibili nel cortile del Sant'Uffizio (vedi tav. 362 n.i 18 e 26).

Il quarto ed ultimo gruppo comprende i quattordici capitelli delle colonne binate che si addossano ai muri perimetrali del piedicroce (vedi tav. 234, 258 N 13, 262 e pag. 138 lett. q ed r). Per quanto bizzarra, non riesce gran fatto nuova la forma di questi capitelli a noi, che ne abbiamo veduto nel Tesoro un informe abbozzo, e nell'Atrio gli splendidi prototipi bizantini del VI secolo. Nè ci riesce nuova la strana loro decorazione, tutta consistente in soli rimessi di stucco nero, poichè là vedemmo già sui capitellini delle nichiette decoranti l'abside centrale dell'atrio.

Fra gli ornati di questi capitelli il lettore scorgerà non lievi diversità di mano e di stile; taluni apparendo assai rozzi e trascurati e riproducenti motivi già noti; altri invece diligentemente condotti e di forme eleganti e nuove. I primi sono evidentemente opera dell'XI secolo; gli altri mostrano lo stile del seguente; ora come spiegare questo dualismo? Io lo spiego così. Gli ornati più fini e men vecchi occupano sempre la fascia superiore; ma questa dovett'essere giudicata dai costruttori un membro indipendente dal sottostante capitello, tanto che qualche volta lo vediamo affatto soppresso. Egli è perciò che nell'XI secolo fu lasciato liscio. Si deve inoltre ricordare il fatto, che allora l'esistenza delle ampie gallerie alla bizantina doveva rendere tanto buje le navate minori della basilica, da essere pressochè opera sciupata il prodigare nel fondo delle medesime le ricercatezze dello scalpello. Questa circostanza ci spiega limpidamente il perchè si sieno collocati su quelle colonne interne capitelli di così rude forma e di così trascurata ornamentazione, ed altresì il perchè nel XII secolo, soppresse le antiche gallerie, donata perciò molta luce alle minori navate, siasi sentito il bisogno di aggiungere ricchezza a quei rozzi capitelli.

Negli ornati che si riferiscono al secolo XI non troviamo quasi motivo alcuno che non sia stato suggerito dai capitelli e dai plutei bizantini del IX e del X secolo esistenti nella basilica. Tali sono specialmente quelle teste di leone o quei vasi dalle cui bocche escono ricchi tralci fioriti; oppure quella specie di merletto assai gentile cotesto di palmette, e quei cerchi annodati racchiudenti delle croci, le cui arricciature si accoppiano e risolvono in foglie: motivo elegante che vedremo più volte riprodotto. È pure notevole sur uno di questi capitelli la ripetizione del concetto ornamentale delle cornucopie, che vedemmo sui capitelli di Mazulo nell'atrio della basilica.

I fusti liscî delle colonne sono generalmente trascurati dagli illustratori dei monumenti, come cose che non hanno un'espressione artistica; eppure anche essi meritano un riguardo, perchè talvolta nella loro apparente freddezza sanno porgere un dato prezioso per rilevare l'età di un monumento. È noto come nelle costruzioni bizantine ai fusti delle colonne siensi mantenute le proporzioni romane, fors'anche per la ragione, che dovendosi spesso rimettere in opera materiali provenienti da antiche rovine, questi imponevano le forme ai nuovi marmi. Le proporzioni classiche per altro, e perfino le leggi di rastremazione, furono rispettate anche allora quando le basiliche del VI secolo, per esempio di Ravenna, dovendo sorgere con nuovi materiali avrebbero potuto farne senza. Una certa libertà si ebbe in vece nello scolpire le modanature marginali del sommo e dell'imo-scapo dei fusti, mostrando il più delle volte poco favore per gli antichi collarini a bastone, ai quali si surrogarono più volentieri dei listelli sovrapposti di magro aggetto. Ebbene anche i fusti di colonne che si vedono nell'interno di san Marco rispondono a questi principî, mostrandosi tutti rastremati ed offrendo parecchie specie di profilatura. La loro immensa varietà di misure di diametri e di marmi li annuncierebbe a prima vista materiali tutti raccogliticci; ma la considerazione che alcuni per la loro originale conformazione devono essere stati scolpiti per l'edificio (come ad esempio quelli delle colonne ottagone incastonate dell'ordine superiore interno), mettendo in evidenza il modo di profilare usato dai costruttori della basilica, ci permette di sceverare i fusti di vecchia provenienza da quelli che furono scolpiti nell'XI secolo, ricavandoli forse da più grossi rocchi antichi. Ora ci risulta chiaramente, che i collarini caratteristici di questo tempo, o per meglio dire i prediletti dagli edificatori di san Marco, sono quelli formati da una fascia a piano verticale, sovrapposta ad un listello a piano inclinato, della massima sporgenza di quella, che si unisce al fusto mediante una rientranza curvilinea. La figura tav. 300 U. 7 mostra di quanta eleganza tutta greca fosse suscettiva quella maniera di collarino, e come non sia per nulla inferiore ai più belli esempî antichi. Simili collarini troviamo pure usati assai spesso nel Duomo di Murano e nella santa Fosca di Torcello, costruzioni che per questa, e insieme per molte altre particolarità, devono riguardarsi contemporanee, o di pochi anni posteriori a san Marco.

Nè si dee tacere delle basi delle colonne. È notevole che nelle antiche chiese, anche fra quelle erette per gran parte con materiali raccogliticci, assai di rado avviene di trovare nelle basi delle colonne quella grottesca varietà di forme, che si scorge invece assai frequente nei capitelli. Ciò si spiega facilmente quando si pensi, che mentre la briga di ricercare capitelli antichi era lontanamente compensata dalla facile ricchezza che guadagnavano alle nuove costruzioni e da un considerevole risparmio di spesa e di tempo, ciò non accadeva per le basi, le quali nella loro semplicità di forme, potevano essere agevolmente e sollecitamente scolpite di uniforme misura e profilo per ogni edificio e in ogni età. Per la stessa ragione sono rarissime anche in san Marco le basi delle colonne, che non sieno state a bella posta scolpite per la basilica, o nel IX, o nel X, o nel-

l'XI secolo, o nei seguenti; anzi posso dichiarare fin da ora, che, se ne togli le curiose basi delle otto inerti colonne di marmo bianco e nero che furono addossate nel XIII secolo alle pareti dell'atrio (vedi tav. 362, n.° 27), ogni base della nostra basilica fu per essa espressamente scolpita.

Come nell'atrio e nel Battisterio, anche nell'interno della chiesa alcune delle originarie basi di colonna furono nei secoli che seguirono l'XI rifatte; e qui pure le foglie d'angolo servono ad accennarle. Nondimeno volendo dall'insieme delle basi più vecchie raccogliere quale fosse la maniera allora dominante, ci accorgiamo essere all'incirca la attica, ma di quel profilo libero e scorretto che era in uso presso i bizantini. Il più delle volte il toro superiore è ridotto ad esigue proporzioni, o vi è affatto soppresso e surrogato da una fascia: mentre il toro inferiore, non solo non vi manca mai, ma assume talvolta proporzioni esagerate e il suo profilo si trasforma in un pesante quarto di cerchio che scende già verticale fino al plinto (vedi tav. 366, n.° 96). Spesso invece il toro inferiore si allarga e si schiaccia considerevolmente, precorrendo di un secolo certe basi caratteristiche dello stile romanico francese nel suo volgersi all'archiacuto. Anzi le basi delle colonne ottagone dell'ordine superiore interno della basilica, nel loro toro a sezione poligona, la cui attaccatura col listello superiore s'insena a mo' di fossetta (vedi tav. 366, n.° 97), sembrano sorelle a tante delle chiese ogivali del nord, come fece osservare il Ruskin nel suo libro « *The stones of Venice* ».

Dopo aver parlato delle colonne e delle loro basi e capitelli, viene la volta delle cornici, che in san Marco troviamo assai basse, leggere e di poco aggetto, alla maniera bizantina. Le pareti interne della basilica ci offrono quattro ordini di cornici, quali a tarsia nera, quali scolpite nel marmo. La prima cornice ricorre intorno ai piloni all'imposta delle arcate inferiori, e gira altresì sui capitelli delle colonne diventandone un basso pulvino. Consistono in un listello da cui sporge un bastone, sul quale sporge un guscio terminato da un nuovo listello, guscio quasi piano, quale occorreva all'indole dell'ornato a tarsia che lo decora. Il disegno di tale ornato è di due distinte maniere: ad *esse* affrontate arricchite da palmette, ed a girate fiorite. Le cornici con disegno della prima maniera formano cimasa sui capitelli delle grandi colonne interne, che danno sulle navate centrali della croce, e girano per breve tratto con aspetto frammentario su qualche pilone. Questa circostanza induce al sospetto, che ho già emesso ragionando della basilica dell'Orseolo (pag. 135), che tale cornice possa avere appartenuto a quest'ultimo. Ed il sospetto è suffragato dal fatto che essa apparisce in parte di fine e diligente disegno in parte assai scorretto, come il lettore può agevolmente rilevare dalla tav. 377; quindi con verosimiglianza di due età; quella di più accurato lavoro è del 976, e l'altra più ruvida è opera d'imitazione dell'XI. Egualmente ruvidette sono le altre a tralci fiorite (vedi tav. 234), che girano quasi tutti i piloni ed altresì sui capitelli addossati alle pareti perimetrali, e nella loro evidente fratellanza di disegno colle tarsie di questi ultimi affermano il secolo XI. Fra le cornicette di questa prima fila risalgono allo stesso tempo soltanto quelle semplici dentellate, che stanno sui capitelli delle sei colonne dell'abside maggiore (vedi tavola 334 Z. 8); mentre tutte quelle, sieno tarsiate o scolpite, che ricorrono allo stesso livello sulle pareti della chiesa, si riferiscono a secoli posteriori.

La seconda cornice è quella che ricorre sotto i plutei delle gallerie, ed è formata da un guscio, intagliato a palmette di gusto bizantino, e terminato da dentelli e da un listello. Simili cornici vedemmo già nell'atrio, intorno all'apertura del *pozzo*, e nell'alto delle facciate. Leggesi in una cronaca anonima della Biblioteca Marciana (vedi Docum. n.° 812), che per la fabbrica della presente basilica « *molti zentilomeni et populari manduono a tuor marmori in Aquilegia* » marmi che poterono essere talvolta anche intagliati da scalpelli romani, ma che ciò nullostante si condannarono assai spesso all'umile ufficio di materiale da costruzione. Fra molti esempî ce ne porge uno solenne questa cornice delle gallerie, che all'angolo sud-ovest del piedicroce mostrano nella loro superficie superiore dei bacinetti antichi, che ornarono senza dubbio il gocciolatoio di un cornicione romano.

La terza cornice ricorre immediatamente sopra i plutei delle gallerie ed eziandio sui piloni. È formata di un ovolo fra due listelli adorno di tarsie nere su disegno bizantino a quadrati e fiori cruciferi; è la riproduzione esatta di quella famigerata cornice, che ci apparve così sovente nell'atrio e sulle facciate esterne. E giacchè l'occasione ce ne porge il destro, esaminiamo ad un tempo i plutei di queste gallerie, o meglio il modo in cui furono collegati quassù. Perocchè in mezzo a cotesta moltitudine di plutei, non ve n'ha uno solo che si mostri scolpito nell'XI secolo, appartenendo tutti all'arte bizantina dal secolo VI al X. E se anche più estese fossero state le gallerie, i loro plutei non avrebbero così presto mutato stile, poichè la provvigione di siffatto materiale che i costruttori di san Marco avevano alla mano era tanto abbondante che ne avanzò per ornare le pareti interne ed esterne dell'edificio, come vedemmo e vedremo. Non restava quindi ad essi che la briga della scelta e l'adattamento dei medesimi. Avvenne talvolta che alcuni di quei plutei, isolati od accoppiati, corrispondessero esattamente per misura all'ampiezza di certe piccole arcate delle gallerie, così da parer quasi operati per le medesime; ma bene spesso fu d'uopo ritagliarne i margini, mutilarli e alle volte segarli a mezzo, pur di assestarli al loro nuovo posto. Ne uscì naturalmente un insieme ricco sì e vario, ma di aspetto troppo frammentario e di una esecuzione troppo trascurata. La trascuratezza più grande apparisce specialmente nel rappezzo che fu adattato al bellissimo pluteo dei pavoni fra tralci, che dà sulla navata principale e risale al 976 (vedi tav. 243 a). Ivi lo scalpello dell'XI giunge a tale grado di goffaggine che guai ad esso se sopra di questo sgorbio si dovesse giudicarlo; apparirebbe addirittura inferiore a quegli stessi del VII secolo. L'opera affrettata e trascurata degli edificatori si rileva pure dall'esame dei pilastrini, che separano e collegano i plutei delle gallerie; poichè non solo ne vediamo messi in opera di varia età, talvolta anche capovolti, ma perfino di quelli i quali altro non sono che frammenti di architravi antichi, provenienti forse da Altino o da Aquileia (vedi tav. 247 e 266).

I pilastrini dei plutei, nel linguaggio proprio dell'architettura cristiana antica, si chiamavano, come ci insegna il Ch. De Rossi, *hermulae*. Chiunque abbia conoscenza delle antichità classiche di Roma ricorderà

d'aver veduto su certi bassirilievi figurativi, rappresentanti per esempio un' arringa nel foro, dei plutei o transenne collegati appunto da pilastrelli foggiati come le erme, cioè leggermente cuneati nella parte inferiore, e nella superiore trasformantisi in una testa umana. Di qui il nome di *hermae* od *hermulae* a tutti i pilastrelli, anche foggiati diversamente, che rispondevano al medesimo ufficio. Ma, di qualsivoglia maniera si fossero le *hermulae*, dei cancelli presbiteriali, il bisogno di terminarli con un finimento curvilineo fu quasi sempre sentito, specialmente nell'architettura bizantina. E lo sentirono eziandio i costruttori delle gallerie di san Marco, i quali dettero per finimento a quei pilastrini delle specie di pigne più o meno sferiche, più o meno schiacciate, che sembrano ricordare le teste delle antiche *hermulae*, e che nei secoli successivi passarono allo stile archiacuto veneziano, trasformandosi in fiori, in animali e perfino nuovamente in teste umane.

Non dappertutto le gallerie interne della nostra basilica mostrano i plutei e le cornici che abbiamo or ora accennato. In parecchi punti essi presentano diversa struttura e bene spesso diverso stile; ma non sempre queste dissomiglianze sono frutto di rifacimenti. Sono tali soltanto sul presbiterio e sopra la galleria del *pozzo*, dove nel secolo XVI, non tollerandosi più l'opera frammentaria dell' XI, si rifecero quei parapetti con trafori e cornici secondo lo stile del tempo (vedi tav. 352). Mostransi invece rifatti nel secolo XII o nel seguente pel breve tratto della crociera settentrionale sopra la cappella di S. Isidoro, ove sono di maggiore altezza e formati di liscie lastre di marmo incorniciate da membrature (vedi Portaf. I, Tav. XV a); e rifatti nel secolo XV i parapetti a colonnette, che si vedono nel fondo della crociera meridionale di contro alla grande rosa archiacuta. Sono per contrario dell'XI secolo quelli che vedemmo circondare quelle specie di abbaini, sovrastanti alle cappelle di san Pietro e di san Clemente (vedi pag. 138 lett. m). Quivi la cornice sottoposta non è, come ho accennato altrove, del secolo XI, bensì del IX e avanzo della chiesa dei Partecipazî. I plutei sono formati da gruppi di quattro arcatine non perfettamente semicircolari, sostenuti da colonnine ottagone, ed alternati insieme e consolidati da pilastrelli quadrati terminati da pigne schiacciate, nei quali s' innestano due mezze colonnine, mentre una cornicetta di timido aggetto, monolite con gli archetti e con i pilastrini, ne forma l'estremità superiore. In quei due punti si ricorse a siffatta maniera di parapetti, senza dubbio perchè assai più adatta alle curve imposte dal sito, che non fossero i lunghi plutei antichi. Si volle ad ogni modo che qui una certa decorazione supplisse alla mancanza di splendidi bassirilievi, e si ottenne con lo scanalare le faccie dei pilastrelli, coll'intagliare a fogliette di acanto spinoso i capitelli delle colonnine e coll'ornare di tarsìe nere su varî disegni le testate degli archetti (vedi tav. 365 n.° 72). Tali particolarità, giova ripeterlo, valgono a dimostrare la grande dissomiglianza di stile che corre fra questi parapetti delle cappelle di san Pietro e di san Clemente, e quelli, egualmente a colonnine, che ricingono internamente gli odierni ballatoi. I primi mostrano ad evidenza il fare del secolo XI; gli altri quello della fine del XII. Quest'ultimi dunque si riferiscono al tempo della grande riforma operata nella chiesa, allorchè si soppressero le antiche ampie gallerie, per ridurle alle esigue misure d'oggidì.

Ripigliando l'esame delle cornici interne della basilica, ci si offre ora la quarta, quella cioè che ricorre quasi sempre continua tutt' intorno alla chiesa all' imposta delle maggiori vôlte. Ragionando della chiesa dei Partecipazî ho indicato molti metri di cornici a grandi foglie d'acanto barbaro, che oggidì si vedono lungo le due maggiori pareti della crociera meridionale e sur una della settentrionale, come appartenenti a quella costruzione; ed ho pure esposta la congettura che esse fino al 1063 corressero sopra le arcate della vecchia basilica. Ebbene, il desiderio di usufruirne riapplicandoli sulle pareti del nuovo edificio obbligò i costruttori dell' XI secolo a seguirne le misure e le forme nei lunghi tratti che ne diventavano la continuazione; senza peraltro ricopiarne il grossolano intaglio. Le nuove cornici (vedi tav. 365 n.° 64) hanno belle foglie d'acanto evidentemente ispirate dai capitelli neo-bizantini del 976; ma il rovescio se ne discosta assai, dilungandosi nel tempo stesso da ogni altra maniera di rovesci che possano offrire i capitelli anteriori a quel tempo: hanno nell' insieme l'aspetto di borse, suddivise nel basso in tre fogliette accartocciate traversate da nervature. Simili rovesci trovano riscontro soltanto su certi capitelli lombardi del sant' Ambrogio di Milano, e si devono perciò ritenere un' importazione di maestro Mazulo.

Anche le cupole dell' interno, come quelle dell'atrio e del battisterio, riposano sur una cornicetta di marmo. Le sei piccole, sovrastanti le navate minori sopra le gallerie, hanno per cornice il solito ovolo adorno di tarsìe nere; e le cinque maggiori una elegantissima cornice a guscio liscio limitato sotto e sopra da dentelli e listelli.

Poche altre sono nell' interno della chiesa le sculture riferentisi all' XI secolo e si restringono ad un traforo di finestrella rettangolo-arcuata, formato da archetti men che semicircolari sovrapposti in falso, che vedesi nella parete di fianco alla cappella della Madonna (vedi tav. 330 Z. 4); alle quattro mensole incastrate nei piloni maestri della cupola centrale e sorreggenti quattro angeli di marmo, e a due edicole a trafori fiancheggiate da colonnine ottagone, che decorano l'abside maggiore fra i nicchioni di fondo.

Le quattro mensole (vedi tav. 236 e 376) sono fra le più ragguardevoli sculture dell' XI secolo, e ben si possono assegnare allo scalpello lombardo-bizantino di Mazulo. La loro forma e il loro profilo ricordano apertamente la testa di un trave. I fianchi e la faccia di sotto sono riquadrati da listelli o da cordoni e riccamente rabescati da intrecciature mistilinee di giunchi, di gusto antico; o da girate di acanto silvestre, che ricordano tosto quelle che s' incurvano sur una delle conchiglie dell'atrio; oppure da belle girate a tralci di vite, con foglie accartocciate, simili a quelle di certi plutei del 976, dei quali il nostro Mazulo apparve così sovente indefesso e felice imitatore. Sulla fronte profilata delle mensole egli volle poi imprimere il suggello dell'arte sua lombarda, scolpendo di tutto rilievo dei puttini nudi o seminudi con le braccia aperte in atto di sostegno; concetto liberissimo e gentile, straniero affatto all'arte bizantina quanto famigliare alla romanica, e che potè essere suggerito da qualche frammento romano. Queste quattro figurette sono certo cosa grossolana e men che mediocre, quale poteva produrre anche il migliore scalpello italiano del secolo XI; ma ciò nullostante devono essere tenute in gran conto, essendo,

insieme col medaglione del Redentore, che vedemmo sulla finestra dell'ultimo nicchione a destra della facciata, le uniche sculture figurative che ci restino del tempo di Domenico Contarini.

Le due edicole, che dissi essere nel fondo dell'abside maggiore (vedi tav. 330 Z. 4), sono formate da un archetto semicircolare sorretto da due colonnine ottagone, coronate da capitelli lisci in forma di piramide tronca scantonata, come quei neo-bizantini delle colonne binate dell'ordine superiore della basilica. Il fondo dell'arcata apparisce chiuso da una finta portella di marmo incorniciata di dentelli e traforata su ingegnosi disegni geometrici, che hanno tutto il fare di quelli decoranti le faccie dei bizzarri ed eleganti capitelli suddetti (vedi tav. 327 f. — Z 1. f.) (1).

Il lettore si aspetterà che io gli venga ora descrivendo i cancelli, gli amboni e i ciborî della chiesa di Domenico Contarini; e invece non ne so dir parola, perchè nulla ne rimane. È un fatto strano che mentre in san Marco ci restano tanti avanzi del cancello della primitiva sua costruzione nel secolo IX e quasi tutti i plutei di quello del 976, non resti un sol pezzo di quello dell' XI secolo. I cancelli che vediamo chiudere oggidì la cappella maggiore, e quelle laterali di san Pietro e di san Clemente, sono opera della fine del secolo XIV; ma ancorchè questi non fossero stati costrutti, forse invano si cercherebbero oggidì quelli dell' XI secolo, poichè io ho il sospetto, che in quella generale riforma che subì l'interno della chiesa fra il declinare del secolo XII ed il principio del seguente, quando vedremo eziandio costruirsi gli odierni ciborî ed amboni, anche i vecchi cancelli del secolo XI fossero rinnovati, o per lo meno rimaneggiati. Me lo dice quella semplice cornice in marmo rosso veronese che ricorre sotto gli odierni plutei, nel suo profilo tutto caratteristico del secolo XIII. Di qual maniera poterono dunque essere i cancelli dell' XI secolo? Io non dubito che fossero del genere di quelli del Duomo di Torcello, formati cioè da colonne sorreggenti architravi e un' iconostasi, come prescriveva allora la sacra liturgia, e al basso da plutei preziosi, o per qualità di marmi, come quei d'oggidì, o per ricchezza d' intaglio. Quanto ci avanza del recinto del XIII secolo, cioè quel grande e bellissimo pluteo del 976 ove stanno due pavoni innicchiati (vedi tav. 316), fermato da un pilastrino e coronato da una cornice dentellata, pluteo che chiude in parte una delle arcate minori meridionali del presbiterio (oggidì occupata da logge principesche), essendo con ogni verosimiglianza appartenuto eziandio al recinto del secolo XI, indurrebbe a sospettare che questo si componesse, come i parapetti delle gallerie di sculture raccogliticcie; ma nulla ci aiuta ad uscire dalla cerchia di una semplice congettura. Altrettanto si può dire intorno all'ambone del secolo XI, cioè manifestare il sospetto che fino al XIII esso fosse, nè più nè meno, quello del 976, le cui fiancate scolpite vedemmo così barbaramente segate ed impiegate lungo le scale del pulpito odierno e negli intercolunni del finestrone dei quattro cavalli. Laonde si può conchiudere dicendo, che dei cancelli dell' XI secolo non avanza se non quello che vi fu rimesso in opera togliendolo dal vecchio recinto della chiesa precedente; e di questo novero sono pure le sedici elegantissime arcatine, che ornano bellamente lo stilobate degli odierni cancelli, come ornarono quelli dell' XI secolo e quelli del 976.

Cinque sono gli stipiti di porte del secolo XI visibili entro la basilica, cioè quelli delle porte introducenti nel Battisterio, nel Tesoro, nella Cappella di S. Isidoro e nella cripta. Lo stile loro è neo-bizantino come quello delle altre porte dell'atrio e dell'esterno; ciò null'ostante se ne discosta alquanto nell' indole del profilo, per l'uso che vi è fatto di una smussatura formata di gradetti, la quale spicca specialmente su gli stipiti della porta di sant' Isidoro (vedi *Fig. 25*). Simile particolarità rilevasi pure sugli stipiti della porta d'una chiesa in Costantinopoli secondo il Pulgher. Sulle due porte, di eguale misura e profilo introducenti nella cripta furono collocate nell' XI secolo, mutilandole, quelle due cimase nello stile del secolo IX, che giudicammo già essere state sulle porte minori della basilica dei Partecipazî.

Discendiamo ora nella cripta. Non è nel mio assunto il descrivere particolareggiatamente questa parte della chiesa, ciò spettando ad altri; e perciò mi restringo a notare in essa quelle sole sculture, le quali valgono a riconfermare viemmeglio l'età, che io ho altrove assegnata a questo ampio sotterraneo.

Tutti i capitelli sorreggenti le vôlte della cripta (se ne togli quattro su colonnette binate addossate ad una parete) si mostrano di uno stesso profilo, cioè a paniere alla bizantina, coronati da una cimasa dentellata. Della stessa maniera sono i due che vedemmo sulle colonne di quella parte di cripta del secolo IX che ci resta tuttavia; per la qual cosa si dee tenere per fermo che questi suggerissero la forma a quelli. Si può anzi ragionevolmente sospettare che tutte le colonne e insieme tutti i capitelli della vecchia cripta abbiano avuto nella nuova un' eguale destinazione; e sono forse quelli a superficie liscia; mentre invece gli altri, che si riferiscono indubbiamente all' XI secolo, o sono totalmente intagliati a fogliami, o presentano sul centro di ogni faccia un giuoco cruciforme d' intrecciature di varia maniera. Furono intagliati riccamente i capitelli di quelle otto colonne che circondano la tomba del Santo Evangelista o che precedono l'altare; e la loro decorazione, a foglie di acanto molto frastagliate, riproduce così da vicino quella di certi capitelli del Palazzo di Giustizia di Pomposa (vedi *Fig. 29* e Op. Parte III - Cripta -) da andar sicuri essere gli uni e gli altri opera del maestro Mazulo. E lo stile usato da Mazulo nella chiesa superiore ci apparisce pure nelle colonnine ottagone e negli eleganti trafori che sottostanno al loculo destinato ad accogliere le ossa del Santo. Le prime, nella loro forma e nel loro capitello, si mostrano sorelle a quelle delle balaustrate delle gallerie sovrastanti le cappelle di san Pietro e di san Clemente; gli altri, a intrecciature curvilinee o rettilinee, oppure a croci fiorite, ci ricordano motivi, che noi vedemmo scolpiti o tarslati su molti capitelli della basilica.

Riuscendo all'esterno della chiesa ci si offrono all'esame le cornici e le colonne decoranti l'abside maggiore e le due muraglie rettilinee laterali,

(1) Il visitatore vedrà oggidì nell' Abside della basilica un terzo traforo rettangolare, del medesimo disegno degli or accennati, inserito in una vecchia incorniciatura di marmo entro il nicchione a destra; ma non lo creda, come sarebbe facile, opera del secolo XI. Esso è fattura di due anni fa, e fu, per mio avviso, un errore il chiudere con quello un' antica finestra murata che potevasi facilmente riaprire. E che fosse veramente una finestra, e non il sito donde il Doge ascoltava di secreto la messa, come fantasticarono certuni, lo prova, oltre l' incorniciatura, similissima a quella della finestra del nicchione centrale tuttavia aperta, un'incisione del secolo scorso (vedi Fac-simili uniti al volume dei Documenti tav. XXXVI) dove apparisce ancora attiva.

Le foglie d'acanto spinoso (vedi tav. 360) della cornice sovrastante i denti di sega si mostrano un po' rozze nella parte absidale, e sui fianchi invece assai accurate e perfettamente uguali a quelle dell'interno. Contuttociò le differenze non sono tanto rilevanti da dubitare della contemporaneità di ambedue, che accusano chiaramente il tempo di Mazulo. E il tempo e la mano di cotesto artefice risultano evidenti dalle colonne che arricchiscono l'ordine superiore dell'abside, così dai profili delle basi e dei fusti, come dai capitelli (vedi tav. 170 *) foggiati a canestro, press' a poco come quelli della cripta, intagliati a grandi foglie d'acanto bizantino e coronati da una cimasa dentellata.

Non ci resta ora che esaminare attentamente le odierne facciate della basilica per vedere se, in mezzo alla moltitudine di capitelli e di frammenti di che son formate, vi avesse qualche scultura appartenente al periodo che abbiamo ora scorso, cioè del tempo e della costruzione di Domenico Contarini. E la ricerca ci frutta alcuni capitelli e alcune colonnette.

Le tavole N.[i] 67, 107, 116, 171, 131, 187, 132, 189, offrono l'immagine di cinque capitelli, dei quali uno decora un nicchione della facciata principale, gli altri il secondo ordine di colonne della facciata di mezzogiorno. Non sono tutti perfettamente uguali fra di loro, ma rispondono tutti e cinque a quella semplice maniera corintia bizantinesca, che dissi già caratteristica delle costruzioni teodoriciane, e che fu usitatissima in Venezia e nelle isole, specialmente in questa seconda metà dell' XI secolo. Ne vedemmo già parecchi altri fuori e dentro della nostra basilica, e i cinque ora accennati possono benissimo risalire al tempo del Contarini ed aver decorato gli originarî prospetti della chiesa. Dello stesso tempo si mostrano evidentemente i capitelli sorreggenti le zampe posteriori dei quattro famosi cavalli sulle terrazze della chiesa (vedi tavole 87 * e 88*); e quantunque frammentati, e schiacciati da larghe e pesanti cimase, mostrano nell' indole dell' insieme e nel carattere del fogliame lo scalpello di mastro Mazulo. Contemporanei si mostrano in fine quei quattro gruppi di altrettante colonnine ciascheduno, che veggonsi formare gli angoli delle balaustrate sulle terrazze stesse (vedi tav. 168). Simili colonnette offrono la bizzarra particolarità di essere insieme annodate, ricordando per ciò simili gruppi delle facciate del Duomo e del san Michele in Lucca, ed eziandio quelle colonnine binate, egualmente ofitiche, che vedemmo nella lunetta della porta di sant' Alipio (vedi tavola 57). La medesima analogia si nota altresì fra i capitelli di queste e delle prime, intagliati a foglioline d' acanto bizantino. Questi gruppi di colonnette ofitiche, che stanno oggidì sulle terrazze, hanno tutto l' aspetto di cosa frammentaria, essendo tronchi nella parte inferiore, mancando tutti di una cornice e taluni anche di capitelli, e non collegandosi per verun modo con gli archetti delle balaustrate che vi sono addossate. Tutto questo vale a provare che non furono scolpiti per tale ufficio, e insieme che le balaustrate devono essere posteriori all' XI secolo, se poterono giovarsi di frammenti di questo tempo.

L' ARCHITETTURA NELLE LAGUNE E NEL VENETO DALLA RIEDIFICAZIONE DI SAN MARCO ALLA METÀ DEL SECOLO XII: STILE VENETO-BIZANTINO.

Dissi più sopra che la basilica di San Marco fu il focolare, nel quale ebbe vita la nuova architettura veneziana; fu per così dire l'officina internazionale nella quale l'arte bizantina e la lombarda, incontratesi, si fusero insieme dando forma ad un'arte speciale, che divenne caratteristica della nostra regione. Il valoroso artefice che operò questa fusione noi lo conosciamo, fu il lombardo Mazulo. Ma poichè egli mosse dalla propria patria quando forse l'architettura lombarda non aveva ancora raggiunto il massimo perfezionamento costruttivo, e poichè egli trovò nel-l'arte neo-bizantina, qui di fresco importata, un completo sistema di edificare, che non abbisognava gran fatto delle trovate organiche dell'arte lombarda; perciò la sua azione si restrinse soltanto a certi particolari più che altro decorativi, che noi avemmo agio di conoscere ad uno ad uno nel diligente esame della Basilica di Domenico Contarini. Lo stile che ne uscì dovrebbe dunque chiamarsi, per amore di esattezza, stile veneto-bizantino-lombardo; ma considerando che l'arte bizantina vi ha una grande preponderanza sulla lombarda, io credo lecito il lasciare quest'ultimo appellativo e mantenere semplicemente quello di *veneto-bizantino,* evitando così una denominazione troppo prolissa ed incomoda.

Abbiamo veduto come l'ammirazione destata nei veneziani dalla primitiva basilica di san Marco, e dallo splendido restauro dell' Orseolo, facesse sorgere nelle lagune parecchi edificî religiosi o civili, che ne imitavano le forme, o per lo meno ne seguivano lo stile. Eppure quella basilica non era certo costruzione appariscente, nè per mole, nè per concetto organico; e i secoli IX e X non correvano gran fatto propizî alle arti. Immensamente maggiore dovett'essere dunque l'ammirazione, anzi l'entusiasmo, che dovette destare il nuovo san Marco del Contarini, edificio di ragguardevoli misure e che sfoggiava una ricchezza di forme ed una grandiosità di concetto già mirabili in sè ed agli occhi dei veneziani nuove e prodigiose. Correva allora il secolo XI, il tempo cioè nel quale un generale risveglio di vita, e per Venezia un considerevole aumento di potenza, davano impulso efficace all'arte architettonica, che dovea esprimerli per mezzo di magnifici monumenti. Era il tempo in cui la religione costituiva il legame più saldo ed onorato dei popoli, e perciò l'edificare chiese equivaleva al raffermare i sacri vincoli della fratellanza e ad innalzare il patrio decoro. Egli è perciò che in questo secolo e nel seguente vediamo le contrade cristiane dell' Europa, e specialmente dell' Italia, ricoprirsi di una bianca veste di chiese, per usare la frase di uno scrittore contemporaneo, molte rifabbricandosene in miglior forma, moltissime innalzandosene a nuovo, con tale febbre di operosità e di entusiasmo da toccare talvolta il delirio.

Tanta attività costruttiva ha affrettato mirabilmente il risorgimento dell'arte e il perfezionamento dell'architettura; e questa dando vita a monumenti ognora più belli e meravigliosi diventava alla sua volta fomite gagliardo alla passione di edificare, e di rifabbricare

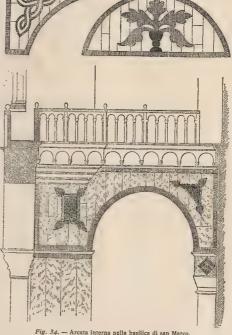
perfino edificî che non ne bisognavano affatto. Così nelle lagune la stragrande ammirazione pel nuovo san Marco potè benissimo provocare parecchie riedificazioni fors'anche immature. Certo si è, che nella seconda metà del secolo XI le nostre isole videro alzarsi parecchie considerevoli chiese, inspirate più o meno da vicino al prototipo veneziano; e alcune di queste sono rimaste fino ad oggi alla nostra ammirazione e al nostro studio.

La più conservata di tali chiese è il noto duomo di Murano. Pare che nella sua riedificazione siasi avuto molto riguardo alla conservazione della sua forma basilicale originaria, perchè nell'interno, se ne togli la semplicissima crociera, costituita da quattro pilastri isolati, tutto, e colonne arcate e le nude incavallature del tetto, si conforma all'antica struttura delle basiliche. L'esterno invece ritrae in ogni parte il carattere del san Marco, per movimento di corpi, per isfoggio di arcate cieche, e specialmente per la squisita eleganza della sua parte posteriore. Quivi anzi il nostro duomo supera la stessa basilica marciana, ed afferma in modo ancor più evidente e assai più felice il connubio dell'arte bizantina con la lombarda. In quest'abside muranese il poligono della parete, la profusione di nicchie, il profilo degli archivolti, l'indole delle cornici rispondono allo stile bizantino; ma il leggiadro concetto di quella loggia, le ricche fregiature a denti di sega, che da un lato s'incurvano gentilmente eziandio sur un arco, ed altri minori particolari, sono dovuti esclusivamente all'arte lombarda. Se poi analizziamo ogni singolo particolare, fra quelli che si mostrano espressamente eseguiti per l'edificio odierno, troviamo vivissime analogie con motivi analoghi del san Marco. Tali sono molti capitelli e alcune cornicette a tarsìa dell'interno; le cornici a grandi foglie bizantine con rovesci lombardi, che decorano l'abside entro e fuori; i capitelli a paniere delle colonne binate esterne e la maniera di foglie e di cimase che li abbelliscono; le leggiere balaustrate od archetti alle volte tarsiati e a colonnine ottagone, e specialmente quelle moltiplici formelle triangolari o rettangolo-arcuate poste fra i denti di sega, sulle quali sono ricavati con l'aiuto dei soliti rimessi in mastice nero (oggidì sparito) tanti di quei motivi che vedemmo ornare capitelli, cornici, archivolti e formelle di san Marco.

Per tutte queste ragioni io credo si possa affermare tanto il sincronismo dell'una e dell'altra basilica, quanto la comune paternità di ambedue; in quanto cioè la Marciana ripete dal lombardo Mazulo l'essenza di alcune sue parti e di quasi tutti i suoi particolari decorativi. Io reputo cioè il duomo di Murano opera di Mazulo e forse il primo lavoro di qualche importanza che ei conducesse su queste lagune, libero da ogni vincolo di rispetto al disegno di chicchessia. E il parto bellissimo del suo chiaro ingegno diede a vedere con quanto amore e con quanta valentia egli si sia studiato di sposare il suo stile all'arte bizantina.

Fig. 34. — Arcata interna nella basilica di san Marco, vista dalla Cappella della *Madonna dei Mascoli.*

Ciò veduto, ci è agevole il riconoscere lo stesso architetto in un'altra gentilissima chiesa assai nota, che sorge in Torcello: la chiesa di santa Fosca. In questa il nostro Mazulo ha voluto rompere le tradizioni basilicali e provarsi di creare un edificio a croce greca e a vôlte; ed egli vi è riuscito egregiamente tracciandone un alzato pieno di buon gusto, di novità e di armonia, specialmente nella graziosa abside, ricca di arcate cieche, di colonne binate e di fregi a denti di sega. Anche in questa chiesa i riscontri dei particolari con quelli di san Marco sono vivissimi. I capitelli dell'interno si mostrano eseguiti dai medesimi scalpelli, che intagliarono quelli del finestrone dei quattro cavalli; le incorniciature e le cimase delle porte sono sorelle a quelle di san Marco, perfino in certe caratteristiche più spiccate; molte basi di colonne ottagone dell'esterno e i capitelli a piramide tronca scantonata di quelle snellissime dell'abside fanno tosto risovvenire le colonne dell'ordine superiore interno di san Marco. Nè si deve passar sopra al fatto notevolissimo, che l'archivolto centrale inferiore dell'abside, rabescato di girate a fogliami, e certe croci di marmo più o meno conservate che ornano od ornavano le pareti di questa vaga chiesetta, mostrano la stessa maniera di fregiature che vedemmo nell'atrio di san Marco, e che una di queste (vedi fig. 32) ci si mostrò evidentemente opera di Mazulo, per la mirabile somiglianza delle sue foglie con quelle di uno dei capitelli del Palazzo di Giustizia di Pomposa. Alcuni capitelli invece dell'esterno di santa Fosca lungo il lato di settentrione mostrano forme originali, che testimoniano sì la felice fantasia del loro autore, ma nel tempo stesso accusano una certa indole lombarda.

Ma l'edificio che più d'ogni altro dovea ricopiare san Marco era il duomo della sparita città di Jesolo. Ne restano tuttavia in piedi grandiose rovine laterizie che fanno risovvenire i superbi avanzi delle terme romane, e tuttochè sformate e nude, bastano a porgere

una esatta idea di quello che fosse questo ragguardevole monumento. Avea la forma di una croce latina, a tre navi terminate da altrettante absidi, le quali ricopiavano perfettamente quelle di san Marco; poichè la maggiore di esse girava internamente curvilinea e di fuori risaltava poligona, mentre le minori erano all'esterno dissimulate da una muraglia rettilinea. La navata trasversale si spingeva per qualche metro fuori del perimetro basilicale, accentuando così la crociera assai più che nel duomo di Murano. Una spiccata particolarità legava questa chiesa di stretta parentela col san Marco, l'avere cioè le gallerie sulle navate minori. Per tale ragione i suoi sostegni isolati furono colonne alternati con piloni, i quali, essendo tre per lato, dividevano la grande navata in quattro campate. Ogni pilone era sostegno a doppio ordine di arcate, che s'incurvavano sulle minori navate o sulle gallerie. Queste formate da impalcature di legname, come le originarie di san Marco, erano sostenute principalmente dalle colonne interposte ai piloni, ed eziandio da arcate cieche risaltanti dai muri perimetrali. La principale dissomiglianza dal modello veneziano consisteva nella maniera di copertura, la quale, per quanto fosse aiutata da arcate trasversali, era tuttavia di legname come nel duomo di Murano. Senza dubbio le gravi difficoltà di spesa costrinsero i Jesolani a sopprimere nella loro cattedrale lo splendido sistema di vôlte e cupole, che rendeva magnifica ed ammirata la cappella dei Dogi, restringendosi a coprirne semplicemente le absidi, secondo l'usato.

Peraltro molti altri particolari riconfermano la preoccupazione dell'architetto di questo duomo di imitare la basilica veneziana. Tali sono, la cripta (1), che si stendeva di sotto al suo presbiterio e, quantunque di brevi misure, si mostrava costrutta come quella di san Marco e adorna nelle pareti di nicchie; la decorazione architettonica delle absidi, consistenti in isvelti nicchioni, i quali nella centrale si mostravano in alto spartiti e fiancheggiati da arcatine rette da colonnine formanti forse delle edicole, precisamente come in san Marco; le varie cornicette di marmo, che giravano lungo le pareti della chiesa all'imposta delle arcate, le quali non solo nel profilo, ma eziandio nei disegni delle tarsìe di cui andavano talvolta adorne, ricopiavano perfettamente quelle di san Marco riferentisi all'XI secolo; infine i gruppi di finestruole alla bizantina e la profusione di nicchie ed arcate cieche. E forse maggiori sarebbero le analogie fra i due monumenti, se questo di Jesolo non avesse perduto, più per le ingiurie degli uomini che per quelle del tempo, quasi tutti i marmi e quasi tutte le sculture che l'adornavano.

Più oltre, proseguendo verso levante lungo la costa del mare, ci ferma l'attenzione il bel campanile cilindrico del duomo di Caorle, franca imitazione di quelli antichissimi di Ravenna. È suddiviso in parecchie zone da corsi di mattoni rientranti, da un fregio a denti di sega e da una elegante galleria finta ad arcatine, il più delle volte cieche, sostenute da colonnette. Finestruole e bifore sono aperte con poco ordine attraverso la muraglia circolare della torre, mentre uno svelto cono la termina bellamente.

Allo stesso tempo e allo stesso stile appartiene il conservatissimo Battisterio della un dì città di Concordia, che si sa innalzato forse sul posto di uno più antico, dal vescovo Regimpoto, o (come altri lo chiamano) Rempozio, verso il 1100. Come molti altri battisterî del suo tempo, esso si discosta dall'antica rituale forma ottagona, ed assume invece quella di un quadrato, da tre lati del quale si spiccano altrettante absidi e lo precede un breve atrio di forma rettangolare. Le arcate centrali collegate da pennacchi si fanno sostegno ad una cupola emisferica esternamente coperta a pendio rettilineo. Il tamburo ne va adorno di dentro da sedici semicolonnette sorreggenti altrettante arcate, che sono alternatamente cieche e aperte da una finestrina; di fuori invece da sole otto arcate cieche a doppia ghiera. Una grande profusione di nicchie di svelte misure adorna le absidi interne, e poche invece le pareti esteriori. L'esecuzione palesa una grande trascuratezza, mentre il concetto e le proporzioni dell'insieme, armoniche ed eleganti così di fuori come di dentro, pare annuncino il disegno di una mano maestra.

Le forme grossolane dei nicchioni di questo battisterio mi richiamano alla memoria quel braccio del Battisterio di Aquileja che lo unisce all'atrio precedente la basilica, e pare fosse fatto costruire dal patriarca Ulrico I, che sedette sulla fine del secolo XI; lo stile della costruzione certo lo conferma. È un androne rettangolare spartito in tre campate, delle quali la prima formata da arcate sorreggenti una cupola schiacciata con pennacchi arcuati; le altre coperte da vôlte a crociera alquanto rialzate. Le pareti si abbelliscono di lunghe nicchie e di qualche arcata cieca, e sono forate da anguste finestruole a doppia strombatura.

Sono questi i principali monumenti dello stile veneto-bizantino, che ci sieno rimasti sulle lagune o in prossimità alle medesime. Scorreremo quindi rapidamente le altre città settentrionali ed occidentali del Veneto per vedervi i resti di quegli edificî che furono innalzati sotto l'influenza della scuola medesima; ma prima andiamo ricercando per Venezia quel poco che avanza del molto che dovett'essersi fatto dall'edificazione dell'odierna san Marco alla metà del secolo XII. E molto sarebbe forse rimasto, se quattro formidabili incendî avvenuti negli anni 1105, 1149 e 1167, ed altri tre minori accaduti negli anni 1114, 1115 e 1120, non avessero portato il guasto a quasi tutta la città.

Fra le chiese erette in questo periodo, la più ragguardevole che ci resti è quella di san Giacomo di Rialto. Oltre che lo stile, lo afferma una postilla della cronaca del Dandolo, che dice essere stata questa chiesa rifabbricata *in nuova forma* dal Doge Domenico Selvo (1071-1084). Si può definire il tipo in miniatura del Duomo di Murano e di quello di Jesolo, offrendo tre navate spartite da sei colonne ed una nave trasversale che forma crociera oltrepassando i confini delle muraglie basilicali. Le tre absidi originarie furono col correre dei secoli trasformate in tre cappelle rettangolari, il pavimento fu sollevato, la cupoletta rifatta molto alta e le vôlte coperte d'intonachi; per la qual cosa taluno mise in dubbio l'autenticità di quest'ultima e quasi di tutto l'edificio. Io li credo peraltro dubbî infondati; dapprima, perchè l'esiguità di dimensioni dell'edificio potè facilmente permettere fin dalla sua origine la costruzione delle vôlte a botte e a crociera che lo coprono; poscia, perchè se i secoli XVI o XVII avessero dovuto riedificare la chiesa, non ne avrebbero conservata la pianta e molto meno le antiche colonne dell'interno, con capitelli in parte raccogliticci, in parte del-

(1) Ne venne rimesso in luce nel 1883 tutto l'impianto ed il perimetro, mercè gli scavi che vi operò il benemerito Comm. Cesare Augusto Levi.

l'XI secolo, e caricati di cimase il più delle volte così alte, da raggiungere le forme e le misure dei pesanti pulvini alla bizantina del V e del VI secolo. Di più abbiamo l'autorevole testimonianza di Francesco Sansovino, il quale nella sua « *Venetia* » parlando di questa chiesa dice: « *la compositura della testudine* (cupola) *è » così ben raccolta insieme et mantenuta da i vôlti che » sostengono gli archi, che è mirabil cosa a vedere, et » può dirsi che ella fosse il modello della chiesa di san » Marco* ». Lasciamo stare l'errore, comunissimo al tempo del Sansovino, di credere questa chiesa del V secolo; ma gli è certo che cupola e vôlte esistevano al suo tempo, e non dovevano certo avere apparenza recente, se si potevano supporre più vecchie di quelle stesse di san Marco. Arrogi che erano, in parte almeno, rivestite di musaici bizantini.

Un' altra chiesa dello stesso stile, e senza dubbio dello stesso tempo, è l'antico Battisterio della città. A questa dichiarazione quasi tutti i lettori spalancheranno gli occhi e inarcheranno i sopraccigli, non avendo mai inteso dire che Venezia, come tante altre città, possieda il suo speciale Battisterio. È vero; nessuno, ch' io mi sappia, l'ha mai additato al pubblico; ma è un fatto che anche Venezia conserva il suo Battisterio, certamente assai lontano dalla magnificenza di quelli di Firenze, di Pisa, di Parma e di Cremona, ma di tutti questi senza dubbio più antico. È desso quella chiesuola, oggidì chiusa al culto e per mala sorte annessa ad una caserma, che si vede sorgere dietro il campanile di san Pietro di Castello (1). Tutti sanno che questa chiesa fu fino alla caduta della Repubblica di Venezia la cattedrale della città, e come tale dovett' essere corredata di un apposito e separato edificio ad uso di Battisterio urbano, come le leggi liturgiche di quei secoli richiedevano. Ebbene, tale fu l'edificio che io addito oggi al lettore. Nè si meravigli di non trovarlo corrispondere alle forme ottagone o circolari, comuni alla maggior parte degli antichi battisterî; perocchè questi nei secoli intorno al Mille assunsero spesso forme svariatissime, e talvolta quelle di una vera chiesuola o basilichetta. In fatti se noi gettiamo un' occhiata sui vetusti battisterî delle più vicine città del veneto, come Treviso, Padova e Verona, li vediamo foggiati a mo' di piccole chiese di pianta rettangolare, press' a poco come il veneziano.

L'edificio copre un'area all' incirca uguale a quella del san Giacomo di Rialto, alla quale chiesa si accosta pure assai nel tracciato della sua pianta. E vi coincideva forse perfettamente in origine, perchè il risalto di due cappelle laterali, accennando chiaramente ad una crociera similissima a quella del san Giacomo, mi fa sorgere il sospetto che tutt' intiera la chiesa fosse spartita in tre navate da colonne, e non soltanto il fondo di essa come appare oggidì. E che quelle specie di cappelle sieno sincrone col restante edificio lo dicono certe basse nicchie di carattere neo-bizantino, che ne decorano il fianco rivolto al visitatore. Se questa chiesa ha più sofferto del san Giacomo nel suo avambraccio, ha meno sofferto per compenso nelle sue absidi, delle quali la sola centrale fu surrogata da una cappella rettangolare, mentre le minori si conservano intatte. Sono precedute da piccole campate quadrate coperte di vôlte a crociera, sostenute dalle due uniche colonne, i cui capitelli sono di quel corintio bizantinesco a grandi foglie d' acanto, che vedemmo preferito dagli scalpelli veneziani di questo tempo. Tre porte introducevano nel Battisterio; l'una principale, le altre lungo i muri di fianco, e mostrano tuttavia i loro stipiti originarî, intagliati a gusci e bastoni secondo lo stile neo-bizantino.

Nessun' altra chiesa di questo tempo ci si conservò intiera. Ragguardevoli peraltro sono i resti dell' antica Sant'Agnese, frutto del restauro che dovette seguire l'incendio del 1105, se pur non sono i resti dell' originaria, precedentemente costrutta, della quale è fatta menzione all' anno 1081. Ciò che ne avanza sono le muraglie della nave centrale dell' abside, esternamente adorna di archetti pensili a doppia ghiera, di due in due sostenuti da una lesena. Le forme alquanto pesanti, il carattere spiccatamente lombardo e l' angustia delle antiche finestre, di cui v'è traccia, affermano senza dubbiezza l' età suaccennata.

Di parecchie altre chiese, edificate o restaurate in questo tempo, non ci restano che pochi rimasugli. Di quella di san Vitale, che fu fatta innalzare dal doge Vitale Falier dopo il 1084, avanza sulla porta del campanile un tratto di cornice a palmette e dentelli, sorella a quella che ricorre sotto i plutei delle gallerie interne di san Marco. La chiesa di san Silvestro mostra incastonato in un muro di fianco, prospiciente il Sottoportico *del traghetto*, un frammento di cornicetta ad ovolo, un dì tarsiata in istucco nero, similissima a quella che ricorre sui plutei delle gallerie di san Marco. In san Zaccaria, nella cappella minore della chiesa vecchia, già prolungamento della distrutta navatella meridionale, si vede un pezzo di pavimento di marmi varî e di opera sectile, del genere di quello che arricchisce san Marco, il Duomo di Murano e quello di Torcello, ed è un ricordo del restauro provocato dall' incendio del 1105. In san Benedetto troviamo un piccolo capitello di colonna di questo tempo, intagliato a larghe foglie d' acanto, oggidì capovolto e condannato all' ufficio di porta-aste. Riconosciamo in fine la stessa età e lo stile neo-bizantino negli stipiti di porte delle chiese di san Bartolomeo (anno 1070), di san Cassiano (1105), di san Nicolò, di san Giovanni decollato e di san Zaccaria.

Diciamo ora alcunchè dei campanili. Noi conosciamo le caratteristiche speciali dei campanili lombardi; da quello di san Satiro a Milano del IX secolo — il più antico del suo genere — fino allo splendido di Pomposa del 1063, tutti si mostrano quadrati, con le faccie suddivise in parecchi piani da corsi di mattoni a zig-zag e da arcatine pensili sorrette da due o più lesene o semicolonnette. Ad ogni piano corrispondono finestre, ovvero bifore, trifore o quadrifore. Ebbene; convien credere che ben prima della venuta di Mazulo nelle lagune i costruttori veneziani avessero già fissato il tipo dei nostri campanili, poichè questi ci appariscono estranei all' influenza lombarda, e rispondenti piuttosto allo stile proto-bizantino. La caratteristica dei campanili veneziani, al rovescio di quei lombardi, sta in ciò, che il loro tronco non è mai suddiviso in molti piani, anzi il più delle volte non è diviso affatto, mentre tre o più lesene si addossano a ciascuna faccia e salgono su diritte fino alla sommità congiungendosi ad arco. Ora, che cosa sono queste specie di scanalature se non l' applicazione delle arcate cieche bizantine alle nude pareti di una torre? Non sono in fatti che lun-

(1) L'edificio è oggidì un magazzino. Ne fu rialzato il suolo con legname; fu ammezzato mediante un impalcato per ricavarne un piano superiore e le pareti furono qua e là aperte da volgari finestre. Sarebbe opera lodevolissima che si pensasse a sottrarre questo edificio agli usi militari e che si ridonasse alla storia dell' arte riducendolo nel suo pristino stato.

ghissime arcate cieche, le quali servono egregiamente ad avvivare il liscio della parete, ad imprimere alle torri una maggiore sveltezza ed insieme con poca spesa una tal quale ricchezza. E tali pregi li riconobbe fors' anche lo stesso Mazulo, tanto che egli non si provò nemmeno d' introdurre fra noi le forme dei campanili lombardi, accontentandosi semplicemente di surrogare all' archetto semicircolare che collega nell' alto le lesene due archettini, il cui comune peduccio centrale rimase per tal modo pensile.

Non è certamente cosa agevole lo sceverare fra i più vecchi campanili delle lagune quelli che possono vantare maggior antichità; sia perchè lo stile arcaico di cui ho ragionato durò qui assai a lungo; sia perchè parecchi campanili nascondono la loro schietta costruzione inferiore sotto moderni imbratti d' intonachi e di colore. Ad ogni modo credo non andar lungi dal vero additando fra i più antichi quello del Duomo di Torcello, ed in Venezia il tronco di quello di san Geremia, e quello di san Zaccaria, se ne togli la cornice di coronamento.

Il campanile di Torcello si potrebbe dire di stile misto, essendo di quelli ove le lunghe lesene alla bizantina si risolvono in due archetti semipensili alla lombarda. Le quadrifore della cella sovrastante mostrano gli archi a piede molto rialzati, tutti caratteristici dello stile neo-bizantino e del veneziano di questo tempo; ma l' aspetto di esse e le loro proporzioni fanno risovvenire tosto le quadrifore del campanile di Pomposa, mentre le croci di pietra, che si vedono incastonate ai loro fianchi, si mostrano caratteristiche dello stile lombardo usato da Mazulo, tanto che io non esito ad attribuirgli anche questa bella torre.

Il campanile di san Geremia, guasto per l' otturazione della quadrifora superiore e per la sovrapposizione di una goffa cella moderna, doveva in origine somigliare moltissimo a quello di Torcello. Può mostrare ancora intatte nella parte inferiore due bifore assai pittoresche, che rivelano in modo vigorosissimo il carattere lombardo.

Il campanile di san Zaccaria è di dimensioni più modeste degli altri, ma di gradevoli proporzioni e di aspetto simpaticissimo. La sua canna è avvivata su di ogni faccia da due lunghe arcate cieche, che qui non finiscono in doppio archetto, ma in semplice arco semicircolare. Al sommo della lesena centrale spicca la caratteristica croce lombarda, mentre la cella schiude una bella trifora per ciascun lato, le cui arcate neo-bizantine, cioè ad alto peduccio, sono rette da capitelli mensoliformi e da colonne, con interposti plutei di viva pietra.

Questi campanili più antichi delle lagune terminano generalmente con un troppo basso tetto a padiglione; ma io credo che originariamente fossero coronati da coni di mattoni, come quelli di Pomposa e di Caorle. Nell' essere queste sommità così accennate le parti più facilmente colpite dai fulmini, si dee vedere la ragione più forte della loro quasi totale scomparsa.

A questo elenco, per quanto breve, di chiese e campanili vorrei poterne aggiungere un simile di costruzioni civili e di abitazioni dello stesso periodo; ma nol posso minimamente, non essendomi stato dato di trovarne una sola, e nemmeno una considerevole porzione. La scomparsa di questo genere di edificî vuolsi attribuire a più cause. La principale si è questa: che non essendo le abitazioni d' allora costruzioni grandiose e robuste, non poterono resistere, come resistettero molte chiese, al dente corroditore dei secoli. Altra causa sta in ciò, che non essendo appunto edificî di gran mole, poterono essere facilmente rifatti, od anche semplicemente riformati nelle loro parti più artisticamente organiche, secondo l'andazzo della moda. Un'ultima causa in fine: che per essere elleno le costruzioni più ricche di legname e di altre materie combustibili, offrirono il miglior pascolo alle fiamme e ne furono più facilmente vittime, durante il periodo funesto dei grandi incendî della città, che vedemmo correre dal 1105 al 1167.

Non si creda peraltro che di queste abitazioni tutto sia sparito. Come ci rimasero dei frammenti di quelle del X o del IX secolo, è ragionevole il credere ne sieno rimasti, e in maggior copia, di quelle dell' XI e della prima metà del seguente. Ci resta in fatti un gran numero di stipiti di porte di quel profilo neo-bizantino, che sfoggiano la maggior parte delle porte di chiese di questo stile e di questo tempo. Diventerei uggioso se mi facessi ora ad accennarle tutte; il lettore che ha girato per Venezia si rammenterà di averne veduto per ogni dove, talora assai semplici, offrendo nello spigolo un semplice bastone con attaccature sempre curvilinee, talora assai complicati e misti di curve e di rette. L' esempio più notevole si vede nella corte *del Milione* a san Giovanni Grisostomo, ed offre un profilo similissimo a quello della porta del tesoro in san Marco (vedi *Fig. 25*). Ci si conservano pure degli archivolti di porte a piede prolungato, gentilmente adorni d' intagli. Se ne vede uno nel fondo della *salizzada del Fondaco dei Turchi*, orlato d' intrecciature di fettuccie e fregiato di rose, o meglio di dischi, coperti di buchi a trapano. Altro archivolto assai più bello e ricco corona la porta introducente nella *corte Morosini* a san Giovanni Grisostomo. Il lettore non si adombri della presenza di uno scudo e di un elmo, evidentemente del secolo XIV, che ne decorano la lunetta, poichè questa, insieme con quelle sculture e con i dentelli doppî che la incorniciano è un' evidente aggiunta di quel tempo. L' archivolto originario è pure orlato di dentelli doppî, ma più piccoli degli altri, e si fa ammirare per una gentilissima fascia a cerchi e rettangoli ingegnosamente formati da bastoncini spesso intrecciati e racchiudenti foglie e rosette svariate. Simile giuoco di vimini trova riscontro solamente nel traforo del finestrino centrale della lunetta sovrastante la porta di sant' Alipio a san Marco, traforo che io ebbi motivo di giudicare dell' XI secolo.

Di questo tempo, e degne dello scalpello di Mazulo, sono certe cimase, per lo più angolari, assai alte e figurate, che si vedono allo stato di frammenti su certe facciate di case. Sulla riva del Carbon se ne vede tre, che offrono scolpite delle sfingi alate fra tralci uscenti da un vaso, oppure due grifoni affrontati, o due cani o due leoni. A questi ultimi corrisponde di sotto una specie di piedistallo incorniciato e coronato da modanature piuttosto rozzo, ma adorno nel campo di bassirilievi per esecuzione e disegno abbastanza felici, rappresentanti un grande vaso ansato fra due delfini, dal quale esce una pianta di vite con foglie e grappoli. È senza dubbio una diligente, se non perfetta, riproduzione di un simile bassorilievo romano, di quelli che appariscono spesso scolpiti sulle are antiche.

In questo periodo cominciò a farsi comune l' uso di ornare i prospetti dei palagi con fregi a girate di tralci ricche di foglie e rose di varia forma e popolati

di animali, fregiature che vedemmo famigliari assai a Mazulo, il quale ne fece grand' uso a Pomposa. Se ne vedono ancora su molte case e nel Civico Museo; ma conviene sceverarle con accurato esame dalle moltissime altre, di forme più eleganti e perfette, che si riferiscono alla seconda metà del secolo XII. La pietra di paragone più sicura è lo scalpello convenzionale usato negli animali del primo periodo, rispondente a pieno a quelli di Pomposa. Lo stesso metodo si dee tenere per riconoscere le corrispondenti formelle decorative, che si vedono spesso mescolate con quelle meno antiche. Accusano la scuola di Mazulo, oltre a quelle traforate, di cui feci parola nel capitolo precedente, molte delle formelle che si vedono sulla corte *del Milione* a san Giovanni Grisostomo; un' altra in calle *dei Proverbî* ai santi Apostoli rappresentante un leone o lupo che atterra una colomba; una sul campo san Felice, che offre scolpita una centauressa; due sulla calle *delle Colonnette* alla Maddalena, rappresentanti un divino Agnello con la croce, oppure un rosone a cui si sovrappongono due colombe, e tante altre di svariate composizioni, che qui troppo lungo sarebbe il descrivere, od anche soltanto l' enumerare.

Ragguardevolissimi avanzi delle antiche abitazioni veneziane del periodo in discorso sono parecchie bocche da pozzo assai ricche e belle, anzi le più belle che lo stile bizantinesco abbia prodotte. Di questo novero è il notissimo ed elegantissimo pozzo dei Mocenigo a san Samuele (1), che è un cilindro adorno di otto arcatine a bassorilievo sorrette da colonnine, quali torse, quali ottagone, quali binate e insieme legate da nastri. Gli archivolti, i capitelli e gli sfondi delle arcatine sono riccamente e variamente intagliati a fusarole, a tralci, a foglie d'acanto spinoso, a piante di vite, di melagrani, o di altra specie, talvolta popolate di uccelli.

Di un concetto ben diverso, quantunque rispondente allo stesso stile ed alla stessa età, sono, il pozzo del palazzo Vendramin-Carlergi, e quello proveniente da Murano, che occupa il centro del cortile del Museo Civico. Presentano un nucleo cilindrico racchiuso entro un quadrato formato di arcatine sorrette da colonnine, che agli angoli restano bellamente isolate. In questi due pozzi c'è minore profusione di ornamenti che su quello dei Mocenigo, ma essi vincono per compenso quest' ultimo nel pittoresco e fantastico delle forme.

Dobbiamo ora per pochi momenti rientrare in san Marco per vedere alcune cose di scultura, che lo stile veneto-bizantino di questo periodo vi operò. Non ci occorre anzi nemmeno d'entrare nell'interno della basilica, bastandoci di porre il piede nell'atrio, ove ci si offrono allo studio alcuni sepolcri.

Antichissimo è l'uso, che tuttora vige in molte borgate, di seppellire i cadaveri dei fedeli all' ombra delle chiese, entro il sacro recinto degli antichi periboli, o dei quadriportici. Ma assai di rado prima del secolo XII era concessa la sepoltura agli estinti nell' interno delle chiese; laddove a tale officio si schiudevano facilmente gli atrî delle medesime, massime quando i quadriportici erano caduti in disuso. A san Marco s' incominciò a seppellire sotto le grandi arcate delle facciate esterne, come l'attestò la scoperta di molte ossa umane ivi fatta negli anni decorsi; ma il luogo riservato all' eterno riposo di cospicui trapassati apparisce essere stato l'atrio, e più tardi il Battisterio.

(1) *Raccolta delle vere da Pozzo in Venezia*, 260 tavole, Venezia, 1889, Ferd. Ongania Editore, Parte II, tav. 168.

Lungo il muro occidentale dell' atrio, a destra ed a sinistra della porta maggiore, si vedono dapprima due grandi nicchie, e quindi due tratti di muraglia, un po' in ritiro, che confinano con le porte laterali seguenti. Spogliati qualche anno fa del loro rivestimento marmoreo, mostrarono, quello a sinistra a qualche altezza da terra una specie di arcosolio, di breve sfondo, della larghezza di un metro, occupato da piccolo e nudo sarcofago di egual lunghezza ed alto centimetri quaranta, che pare racchiudesse il corpo di un fanciullo; l'altro a destra in vece una incorniciatura di cotto, a scacchi rossi fra triangoli gialli, che fa risovvenire simili decorazioni di Mazulo a Pomposa (vedi *Raccolta di Fac-simili* unita al volume dei Documenti, tav. II, n.° 2). Fu trovata vuota (1), ma è lecito credere che in origine accogliesse un' iscrizione sepolcrale.

I due nicchioni suaccennati laterali alla porta maggiore vedonsi convertiti in due splendide tombe di illustri personaggi (vedi tav. 219). Come si ha da lunghe epigrafi metriche, quella a destra di chi entra racchiude le ossa del doge Vitale Falier, morto nel 1096; l'altra a sinistra quelle della dogaressa Felice, moglie di Vitale Michiel, morta nel 1101. Cronologicamente quest' ultima dovebb' essere la men vecchia; ma dall' esame artistico risulta invece anteriore all' altra. Alludo non già ai sarcofagi, che devono trovarsi sotterra, bensì a quelle ricche chiusure architettoniche dei nicchioni, che corrispondono in qualche modo al monumento; e tutti sanno come assai di rado i monumenti sepolcrali si sieno alzati immediatamente dopo l' inumazione degli estinti. La mia deduzione pertanto si fonda sulla osservazione, che mentre il monumento della dogaressa si mostra quasi esclusivamente costrutto di materiali vecchi, in quello del Doge essi sono affatto mancanti: il che, per mio giudizio, accenna chiaramente alla precedenza del primo, quando cioè il deposito di vecchie sculture della basilica non era ancora esausto. Per la qual cosa si può argomentare che, come il doge Vitale Michiel ebbe eretto nel 1101 alla moglie la ricca sepoltura, il successore di lui, Ordelaffo Falier (1102-1116) volesse in egual maniera onorare la memoria del suo predecessore e parente, Vitale Falier.

Il monumento della dogaressa consiste dunque in un cancello, messo a chiudere fino all' imposta dell'arco il nicchione sepolcrale, ed è formato da due pilastrini quadrati, che a mezza altezza si convertono in ottagoni, e da due colonne di marmo grigio, sorreggenti un architrave sagomato alla bizantina. Le basi mostrano lo stile veneto-bizantino, e si fanno guardare per l' originalità di avere i due tori di eguale grossezza e sporgenza. I capitelli invece, nella loro piccolezza di misura, disadatta ai sostegni sottoposti, si annunciano vecchie sculture, che io ho altrove assegnato al secolo IX. Tre plutei chiudono al basso gl' intercolunnî; quello centrale è coperto dall' iscrizione (vedi tav. 200, a); i laterali non sono altro che vecchi e bellissimi parapetti scolpiti del 976. Del 1101 sono invece le semplici

(1) Nella tavola ora citata l'incorniciatura in discorso accoglie quell'iscrizione, che vedemmo esistere già nell'atrio e ricordare l'anno del compimento della basilica, 1071; ma vi fu inserita irriflessivamente da chi non poneva mente alle parole del Sansovino, che la diceva esistente al suo tempo e scolpita *sur un listello di viva pietra*. Se talvolta sono costretto a disconvenire da certi disegni che corredano la presente opera, egli è perchè io, essendo stato l'ultimo chiamato a collaborarvi, non fui in tempo di consigliarne la compilazione secondo i miei criterî.

cimase e i ricchi trafori sovrapposti, o meglio il traforo, poichè uno soltanto (quello a manca) ci si conservò intatto, mentre dell'altro non resta che la sola incorniciatura (1). Tale traforo (vedi tav. 200, C. 8) va messo fra le più belle produzioni dello stile veneto-bizantino, per l'ingegnoso intrecciamento dei tralci che lo compongono e per la spigliata eleganza delle loro foglie; nelle quali, se apparisce chiara l'imitazione dei lavori neo-bizantini del 976, è altrettanto palese un certo fare che sente del lombardo. Ricordano in modo speciale quelle che decoravano i capitelli delle colonnette in cotto delle antiche facciate laterizie della basilica.

I vecchi frammenti, di cui si compone il sepolcro della dogaressa, nelle loro misure hanno forse suggerito la forma del monumento, e questo, per legge d'euritmia, l'ha imposta all'altro del doge, costrutto poco dopo. Se non che, come accennai poc'anzi, ai costruttori di quest'ultimo non era dato valersi di sculture o di colonne antiche; laonde li vediamo comporre il cancello con marmi tutti nuovi, alzando quattro pilastrelli che dal quadrato passano all'ottagono per poi nell'alto ritornare quadrati e farsi sostegno a pesanti e nudi capitelli cubici, sui quali ricorre analogo architrave a profilo di cimasa. Affatto simile a quella del sepolcro della dogaressa è in questo la suddivisione e la distribuzione delle pietre chiudenti gl'intercolunnî; perfettamente uguale, quantunque più pesante, la cimasa che le separa; ma i plutei ed i trafori, come tutto l'insieme, si presentano assai meno ricchi ed eleganti (vedi tav. 196). I plutei, nel campo e nell'incorniciatura, sono adorni di girate o di intrecciature piatte, che in origine dovevano essere avvivate da tarsìe nere; i trafori, come quelli del sepolcro della dogaressa, sono bellamente incorniciati da foglie e formati da combinazioni geometriche di ottagoni sovrapposti. Simili motivi ci ricordano trafori e tarsìe già da noi vedute nell'atrio stesso ed entro la basilica. Pare che i costruttori di questo monumento di Vitale Falier si studiassero di vincere l'altro in magnificenza, coll'incrostare di marmi scelti, con riquadrature a doppî dentelli, le due fiancate dello stesso, e coronarle di una comune cimasa.

Diamo ora una corsa pel Veneto a vedervi i principali monumenti che si conservano, frutto dell'influenza dell'arte veneto-bizantina, nata in Venezia, ed anzi, per dirla con più precisione, in san Marco.

Un singolare ed importante, quanto ignoto, monumento è la chiesa dei santi Vittore e Corona in Anzù, che sorge a breve distanza da Feltre sur una pittoresca collina. È una chiesa di mediocri misure, a tre navate spartite da quattro soli pilastri, i quali marcano una crociera nel tempo stesso che sostengono una cupola. Tutte le varie campate che ne risultano sono coperte di vôlte, quali a crociera, quali a botte. Un avambraccio della navata centrale costituisce una specie di atrio interno, reso ancor più originale per essere occupato da ampia scalea che sale alle navate. Un corrispondente prolungamento del capo opposto è consacrato al santuario, il quale perciò, cosa assai rara per quei tempi, è di forma quadrata anzichè semicircolare. Ma v'è di più: esso è limitato al basso da una muraglia, mentre nell'alto è circondato da una elegante loggia ad archi sorretti da colonne, alla quale si accede per due scalette a chiocciola. In onta di tale originalità, la quale può forse trovar una ragione nel fatto che la chiesa era ufficiata da monaci, l'edificio palesa nel suo insieme organico lo stile neo-bizantino. Ma per andare persuasi appieno che i suoi costruttori dovevano essere educati alla scuola veneziana, basta guardare i varî particolari scolpiti di questa preziosa chiesa, cioè alcune formelle rotonde con animali simbolici, che ne decorano la facciata; le cornici o le cimase che ricorrono sulle sue pareti interne ed esterne; la cornicetta finamente intagliata a fogliette bizantine che incorona il sarcofago dei Santi titolari, e sopratutto i capitelli delle nove colonne sorreggenti la loggia del santuario, i quali, non solo presentano la forma di paniere, tanto comune nelle costruzioni dell'estuario veneto, ma per giunta rabescata di ornati a tarsìa nera come in san Marco.

Questi dati varrebbero da sè soli ad assicurarci che questa chiesa dovette sorgere dopo san Marco, verso la fine del secolo XI; ma un ragguardevolissimo monumento sepolcrale, che si vede dietro la chiesa, ed oggidì resta inchiuso nella moderna sacristia, ci offre perfino una data e insieme il nome del fondatore e del tumulato. Il monumento, che ha l'apparenza di un protiro, consta di due colonne di marmo alquanto discoste dal muro della chiesa, sorreggenti un'alta cornice, nel cui sott'insù v'è l'iscrizione che reca l'anno 1096, e dice essersi ciò innalzato dal vescovo di Feltre Arbone in memoria di suo padre Giovanni da Vidor (1). Ma il monumento stesso è cosa oltremodo artistica, e conferma dell'ultimo suggello le mie congetture circa la provenienza dell'architetto di san Vittore.

I capitelli delle due marmoree colonne sono a paniere alla bizantina, ma intagliato a belle foglie di minuto e diligente lavorìo, le quali si ripiegano intorno quasi mosse dal vento. Simili capitelli noi vedemmo in san Marco sotto uno dei tabernacoli archiacuti della facciata meridionale della basilica (vedi tav. 185 — n.° 246), e sono così perfettamente uguali ai primi, perfino nelle dimensioni, da dover conchiudere essere tutti frutto di un medesimo scalpello (2). Sui predetti capitelli riposa una grande lastra di marmo, che si incastra pure nel muro della chiesa. Il suo orlo esterno è di sotto scantonato e presenta fra due file di ovoli una convessità elegantemente formata da girate a foglie d'acanto bizantino di gradevole effetto e di ottima esecuzione. Ovoli e girate sono assolutamente simili a cose analoghe che vedemmo nell'atrio di san Marco. Le maggiori meraviglie peraltro si devono riservare al sott'insù di quel monolite, ove graziosissime girate e tralci e piante di fogliami svariati ricoprono tutta quella superficie, facendo ricca cornice all'iscrizione surriferita. Simili ornati, di cui finora non ci apparvero gli eguali, sono senza dubbio il frutto di chi studiò appassionatamente le più belle e delicate fra le decorazioni dei plutei del 976 esistenti in san Marco. Anche

(1) Fu di recente completato inserendovi un traforo che riproduce perfettamente il perduto, meno nel listello che lo racchiude, il quale, benchè mancasse nel vecchio traforo, si volle per un eccesso di esattezza riprodurre a somiglianza di quello del traforo intatto.

(1) Credo opportuno riportarla qui per intero, vista la sua importanza: AB INEVNTE REDEMTION · PBL · ANNO · M · NONAG · VI · QUO STELLAR · CASVS · QVOVE — XPIANOR · MOTVS IN PAGANOS · IOHANNES VIDORIENSIS · TAM PECTORE ET ARMIS · QVAM DIVICIIS ET — GLA POLLENS HONOR PATRIAE · CONFECTVS SENIO · FVNDATVR AVLAE · XVI · DIE SEPT · A FILIO SVO ARBONE · PONTF · BEATIS MART · VICTORI ET CORONE COMMENDATVR.

(2) A pag. 134 i due di san Marco li reputai opera greca del 976, tanto mi parvero diligenti e bizantini; ma oggidì, dietro la scorta di questi di Feltre, molto più volentieri li credo della seconda metà dell'XI secolo.

la cornice che ricorre superiormente, tuttochè disadorna, annuncia nella sua profilatura a gusci e bastoni lo stile neo-bizantino.

Eziandio nel Duomo di Treviso avremmo un ricco monumento di stile veneto-bizantino, se posteriori rifabbriche non l'avessero fatto sparire. Ci resta peraltro la cripta, anche più vasta di quella di san Marco, e come questa formata da vôlte a crociera sostenute da colonnette con lisci capitelli a paniere. Se ne discostano da questa forma nove del secolo IX, e due su colonne ottagone, le quali per ciò imposero anche ai capitelli una forma corrispondente, che è quella di piramide tronca scantonata, comune alle costruzioni delle isole venete. Per di più le loro faccie sono adorne di tarsie nere; e questi, e i capitelli del santuario di san Vittore presso Feltre sono i soli in tal maniera adorni che io abbia veduti fuori di san Marco.

Questo duomo, come apparisce dalla cripta, dovea essere a tre navate terminate da absidi. Fra quest'ultime una delle minori resta tuttavia intatta nel tratto corrispondente alla cripta, e si vede terminare al difuori con un muro rettilineo e di dentro girare semicircolare e adornarsi di quattro nicchioni di gusto neo-bizantino. Questi particolari accostano assai tal parte della chiesa alla corrispondente della basilica di san Marco, e ci permette in tal modo di arguire quello che dovette essere nelle absidi la porzione mancante. Fra i particolari architettonici sono notevoli due cornici: l'una liscia, di schietto profilo neo-bizantino, l'altra intagliata a belle e grandi foglie d'acanto greco, sul gusto delle cornici di san Marco, del Duomo di Murano o della santa Fosca di Torcello.

Ci è ignota l'età precisa di questo duomo di Treviso, ma si può argomentarla dallo stile di ciò che ne rimane e da un'iscrizione trovata nel secolo scorso, la quale reca l'anno 1141 come data della costruzione del pavimento a musaico, opera di un Uberto. Simili lavori, come vedemmo nel Duomo di Murano, erano generalmente le ultime opere di complemento e di decorazione a cui si dava mano in un edificio, e per ciò si può credere che la cattedrale trevisana sorgesse sul principio del secolo XII.

Chiarissima apparisce l'influenza della scuola veneta-bizantina nella santa Sofia di Padova. La più antica memoria storica che ci resti di questa chiesa risale al 1123, ed è un rogito notarile conservato nell'archivio capitolare della città, dove Sinibaldo, vescovo della stessa, deplorando l'estrema povertà nella quale egli vide la chiesa in discorso, che allora si stava rinnovando *(quae tunc in suburbio civitatis Paduae et novae molis erigebatur)*, concedeva al clero della medesima la decima della loro contrada, a patto che i lavori fossero compiuti entro quattro anni (1). Abbiamo veduto a pag. 147 come della chiesa precedente, eretta per mio avviso nella prima metà del secolo XI, siasi risparmiata la muraglia della grand'abside, ne'suoi due piani inferiori, e una porzione dell'antica facciata. Allora la chiesa era a tre navate, delle quali le minori giravano dietro l'abside della maggiore con costante ampiezza, come nella chiesa, di poco più vecchia, di san Stefano a Verona. Nella ricostruzione del 1123, assai probabilmente provocata dal famoso terremoto del 1117, che atterrò anche in Padova stessa alcune grandi chiese, si prolungò il vecchio santuario rifabbricando l'abside della navata centrale a ridosso dell'altra abside maggiore e interrompendo per tal guisa il giro delle navatelle. Nel tempo stesso sullo sformato ambulacro semiannulare si gettò una specie di vôlta rampante, quale contrafforte dell'abside interna, e all'esterno si caricò la vecchia muraglia del grande emiciclo di un terzo piano con una maestosa galleria praticabile, che si discosta da quella del Duomo di Murano soltanto nell'essere sostenuta da pilastrate anzichè da colonne binate. Ma lo stile bizantino richiedeva che le absidi, benchè internamente curvilinee, girassero di fuori poligonali; e tale si volle il terzo ordine aggiunto, quantunque discordasse visibilmente con la parte sottostante più vecchia, perfettamente curvilinea. E l'architetto, forse veneziano, del 1123 fu tanto ligio a quel precetto, che perfino nel restaurare il nicchione centrale del vecchio emiciclo gli donò esternamente la forma poligona. Altrettanto, manco a dirlo, egli fece dell'abside interna da lui innalzata dai fondamenti; e perchè potesse liberamente comunicare col nicchione di fondo, e con gli squarci dei vecchi ambulacri, la eresse su cinque arcate rette da pilastri in cotto, e insieme da quattro colonne di marmo che addossò a quelli. Ne risultò così un'abside elegante e nuova per quello stile; ma forse non nuova per la chiesa, poichè fu assai probabilmente di eguale struttura la vecchia abside demolita.

Ma sarà egli lecito di vedere nelle navate odierne di santa Sofia, disordinato affastellamento di pilastri informi e di colonne, di arcate larghe e strette, di cornici d'ogni fatta, intiere e frammentate, di muraglie parallele e divergenti di vedere l'opera genuina del secolo XII? Certamente no; e lo nega viemaggiormente la considerazione che segue. Le colonne dell'abside suddetta, che non furono mai tocche, hanno la loro base sepolta per metri 1.60 sotto il pavimento del presbiterio e per centim. 68 sotto quello delle odierne navate. Ora se si pensi che anche l'antico presbiterio dovette risaltare almeno di un paio di gradini sulle vecchie navate, si vedrà tosto che tutto il piano della chiesa dovette subire una elevazione non minore di un metro. Si nota peraltro, che mentre le colonne dell'abside rimasero di tanto seppellite, quelle delle navi invece sono totalmente in luce; il che prova che furono in una col pavimento sollevate. Tale sollevamento non si potè certamente ottenere senza causare gravi alterazioni e forse rifacimenti alle varie arcate ed ai sostegni originarî, e fu senza dubbio allora che, forse in seguito a qualche disastro, la chiesa fu ridotta alle brutte forme d'oggidì. Non è certamente verosimile che nella ricostruzione del 1123 si disponessero così sconciamente e senza alcun ordine pilastrate e colonne. Come nel duomo di Caorle, e in altre chiese di quel tempo, anche qui i pilastri dovettero alternarsi regolarmente con le colonne, come del resto s'intravvede essere stato, gettando uno sguardo anche fuggevole sulla pianta della chiesa. È pure notevole il fatto, che i due muri delle navate minori corrono paralleli soltanto per tre quarti circa della loro lunghezza, e quindi raggiungono le estremità del grande emiciclo per mezzo di tratti di muraglia divergenti, non rettofili, nè di costante spessore: sono questi due muri di collegamento punto spontaneo, i quali danno luogo alla fondata congettura che nel XII secolo non esistessero minimamente e lasciassero il

(1) Vedi la IV Dissertazione di Mons. Francesco Dondi dall'Orologio sulla Storia ecclesiastica di Padova — 1807.

campo ad una crociera, forse del genere di quella che vedremo in san Lorenzo di Verona. Quando seguissero tutte queste riforme e mutilazioni mi pare lo affermi una lapide, oggidì esistente nel palazzo Lazzara, che fu raccolta dal pavimento della chiesa allorchè fu rifatto, e dice: M · CC · XL VLTIMO MAJI DO · PR · GERARDINVS DE BONONIA PRIOR SANCTAE SOFIAE FECIT RHEIDIFICARE; MAGISTER DESIDERIO DE PADVA MVRARIVS FECIT. A questo tempo dunque, o poco dopo, si devono le navate odierne, un capitello delle stesse; assai facilmente anche la parte superiore centrale della facciata, adorna di mezze colonnette e di arcatine pensili, e il campanile archiacuto, che fu alzato a spese dell'ambulacro meridionale tagliandolo con grosse muraglie. Forse contemporaneamente, o poco più tardi, si ricavò dall'altro capo corrispondente la sacristia e si coprì l'intiero edificio con vôlte a crociera.

Quello che avanza dei particolari decorativi del secolo XII palesa limpidamente lo stile veneziano d'allora. Tali sono all'esterno, gli stipiti delle due porte di puro profilo neo-bizantino; le arcate cieche ai lati della facciata; i denti di sega nell'alto dei muri di fianco; il profilo delle arcate della loggia absidale; e internamente i capitelli delle colonne del santuario e di quelle minori che decorano le seconde arcate delle navi, a cubo arrotondato come quei dell'esterno dell'abside di san Marco, ma assai più finamente intagliati a foglie d'acanto bizantino; quattro edicole addossate ad altrettanti pilastri, formate da colonnine ottagone con capitelli a piramide tronca scantonata, il tutto simile a quelle che decorano il fondo dell'abside di san Marco; molte cornici frammentate, quali a tarsie bizantine, quali a grandi foglie di acanto silvestre, riproducenti quelle delle chiese dell'estuario.

L'influenza dello stile veneto-bizantino dev'essersi fatta sentire anche in Vicenza. Lo attestano alcuni frammenti scolpiti di quel Museo Civico, e meglio ancora gli stipiti della porta di san Felice, fuor di città, profilati alla maniera neo-bizantina, quantunque il resto della porta, che giusta un'iscrizione è opera del 1154 e di un maestro Pietro veneto, si componga di elementi piuttosto lombardi.

Ma in Verona, più che in ogni altra città veneta, lo stile neo-bizantino, portatovi da artefici veneziani, ha lasciato larga impronta. La più antica costruzione di questo stile è un portico a vôlte che sorge di fianco alla cattedrale verso il battistero di san Giovanni in Fonte. La sua antichità si desume e dallo stile dell'insieme e dei particolari, scevro da ogni influenza romanica, e dall'essere mutilato per l'erezione del duomo, il quale non può essere anteriore al 1140 circa. Ha l'aspetto di una piccola cripta, formata da tre navatine coperte di vôlte a crociera, sorrette nel mezzo da colonne, e all'intorno da pilastri a doppio risalto addossati ai muri. Pilastri e capitelli delle colonne sono coronati da cimase a piano inclinato di gusto bizantino, le quali, quando non sono scolpite in marmo rosso, si adornano di tarsie nere, ne'cui variati disegni si vedono tutte le maniere più comuni che dominano nelle tarsie analoghe di san Marco. Fra i capitelli stessi delle sei colonne, fra i quali alcuni romani antichi, ve n'ha uno che riproduce quelli dell'avambraccio di san Marco i quali sotto gli angoli dell'abaco presentano quattro montoni a mezzo corpo con le zampe appoggiate sui rovesci delle foglie sottostanti. La parentela è dunque evidente.

. . . .

. . . .

Fin qui scriveva il Commendatore Raffaele Cattaneo in sul finire del novembre 1889, e pieno di vita e di speranze si riprometteva di dettarne in pochi dì il rimanente e dar così compiuta l'opera sua: pochi giorni dopo l'assaliva sì fieramente il vaiuolo, che la sera del dì 6 dicembre dovette miseramente soccombere. Fu un lutto acerbo non pur per la famiglia sua, che ne faceva ben a ragione il suo vanto, ma per Venezia tutta intiera: fu una perdita, per l'arte moderna e per gli studii dell'antica, ci sia permesso di dirlo, irreparabile. Non siamo noi che lo diciamo: lo disse con mirabile concordia tutto il mondo artistico, non esclusi quelli che in qualche parte da lui dissentivano: lo dicono sopra tutto le opere sue, e questa in particolare, ch'egli lasciò pur troppo incompiuta, ma che è tuttavia il più bel documento del suo ingegno, della sua dottrina, del suo squisito buon gusto. Egli è perciò che ci parve doveroso di por qui, come nel più opportuno luogo, qualche cenno almeno della sua operosissima vita: a significazione, se non altro, del nostro cordoglio e di quella riconoscenza che ci lega a così valente collaboratore nell'opera nostra.

È meraviglioso d'altra parte questo giovane che, nella sua Rovigo (dov'era nato il 16 gennaio 1861) avviato agli studii ginnasiali, mostra a poco più di 14 anni una propensione così potente all'arte del disegno, da imparare, per dir così, a disegnare da solo: perocchè è tuttor vivo e presente nella memoria degli amici un certo pezzo di carta, in cui Raffaele giovanetto, mentre il buon maestro s'affaccendava a parlare di nomi o di verbi, delineava minutamente a penna in ventiquattro quadrettini il prospetto dei principali edifizii di una città immaginaria,

simmetricamente disposti attorno alla veduta generale della città stessa, di cui il rovescio della carta portava anche delineata la pianta. Or quel foglietto caduto in mano a sagaci osservatori divenne ben tosto un documento: fu quasi il passaporto che gli aprì la strada alla Accademia di Belle Arti di Venezia. E qui egli venne in fatti nel novembre del 1876, e qui lo seguì la madre sua, alla quale lo legava una riverenza ed un amor singolare: e in tale Istituto e in tal città, che è una galleria continua di capolavori d'ogni età e d'ogni stile, egli studiò con forte e non mai scemato entusiasmo ed insieme con diligenza incredibile, tanto da riuscire dopo quattro anni non solo immaginoso ed originale nell'inventare, e ad un tempo nitido e preciso nel disegnare, ma instancabile altresì nelle ricerche, sagace ed accuratissimo nei confronti, franco e sicuro nei giudizii. Sebbene poi egli fosse più particolarmente inclinato all'Architettura, ed all'insegnamento di questa ottenesse un bellissimo diploma d'idoneità nel 1880, nulla tuttavia trascurò di quello che alla perfezione e conoscenza delle arti tutte del disegno gli poteva giovare: non la storia, o l'archeologia, non l'estetica, non la scienza, nè l'industrie stesse meccaniche, quando coll'arte avessero avuto qualche attinenza.

Ne guadagnò ben presto tanta copia di cognizioni, tanta ricchezza d'inventiva, tanta squisitezza di gusto, che ancora alunno potè talvolta lodevolmente supplire nelle lezioni di Storia dell'arte al professore ordinario impedito; e appenna ventenne, chiamato a dare il disegno per una chiesetta, che si voleva erigere per un istituto di educazione a Treviso, ideò, compì e condusse a termine quell'elegantissimo tempietto di stile ogivale che è annesso al Collegio femminile Zanotto: opera semplice, severa e gentile ad un tempo e tale da far onore al più provetto maestro (*). Di qui il principio della sua fama; la quale poi e per la sua riconosciuta perizia nel disegno, e per varie erudite scritture di occasione, e per onorate ed illustri amicizie via via diffondendosi, lui quasi ignaro, gli meritò l'onore d'essere prescelto a proporre il disegno del monumento da erigersi a Pio IX nella cripta di san Lorenzo fuori delle mura di Roma. È quel sepolcro grandioso e veramente monumentale, in cui egli lottando con le gravi difficoltà del luogo, e scegliendo della maniera bizantina ne' suoi migliori esemplari il fiore più eletto, seppe congiungere mirabilmente magnificenza e buon gusto, unità e varietà, piacevolezza di forme e chiara significazione di sapienti concetti. Parve disegno di un maestro già consummato: e i critici stessi più gravi e più difficili, gli emuli più disposti all'invidia non ebbero per esso che parole di amplissima lode. Meritamente pertanto ne fu rimeritato, dapprima colle insegne di cavaliere dell'Ordine di san Gregorio, sebbene non avesse allora 24 anni, più tardi col titolo di commendatore dell'Ordine Piano, e pochi dì innanzi alla sua morte coll'assegnamento d'una pensione vitalizia.

Nè gli studii coscenziosi, nè i viaggi occasionati da tale opera impedirono al Cattaneo di attendere ad altro. Anco a tacere delle diverse sue erudite e belle scritture intorno a cose artistiche comparse in varii giornali o periodici, e specialmente in quello che s'intitola *Arte e Storia*, egli trovava il tempo di ideare e di disegnare con quella sua mirabile nitidezza e perfezione di linee parecchi progetti architettonici, che furono poi premiati, od altri ancora commessigli da varie persone: e s'intratteneva talora cogli amici assenti in lunghe e tuttavia piacevolissime lettere, delle quali ci duole di non poter qui riportare qualche tratto, che farebbe fede non pure del suo forte e delicato sentire, ma del come altresì ei si fosse appropriato un ricchissimo tesoro di cognizioni d'ogni specie.

Ma più ancora degli amici lo occupava lo studio dell'arte nelle sue molteplici varietà e trasformazioni attraverso i secoli: onde quella sua febbre, siami lecito dire, di tutto vedere cogli occhi suoi, o in natura se era possibile, o almeno molto esattamente ritratto. Di qui ebbe origine quella sua collezione di fotografie, che ben fu detta sapiente, e che se fosse restata, com'era desiderabile, intiera e religiosamente intatta, avrebbe potuto rimanere una preziosissima guida agli studiosi. Sono più migliaia di vedute fotografiche d'edifizii, monumenti e sculture d'ogni stile, o da lui stesso eseguite in vari aspetti, o fatte eseguire da altri per esso, od acquistate da lui con un dispendio incredibile, chi ricordi le sue condizioni: e da lui poscia ordinatamente disposte in serie diverse, e del continuo, sino l'ultimo dì, nuovamente accresciute. Dalla contemplazione e dallo studio quotidiano di questi testimonii parlanti dell'arte attinse egli

(*) Una descrizione particolareggiata ne diede il Can.° Prof. Giovanni Milanese, e fu inserita anche nella *Scintilla* di Venezia, Anno IV, n. 2, e3.

quella pronta intuizione, quel giudizio sicuro sulle opere dei tempi passati, che lo posero in grado di ragionarne più assennatamente di molti critici nostrani ed anco stranieri. Era cosa naturale pertanto che chi scrive, conscio dell'amore del Cattaneo per Venezia, sua seconda patria, e per la Basilica di san Marco in particolare, gli affidasse la più importante parte del testo della sua grande opera, quella cioè della *Storia architettonica* di detta Basilica. E poichè a ben discorrere di questa era opportuno, anzi quasi necessario, rifarsi un pò da lontano alle vicissitudini dell'Architettura nell'età di mezzo, di qua prese le mosse il Cattaneo prima di venir a narrare della fondazione della primitiva chiesa di san Marco. Ebbe da ciò occasione e principio quell'opera, a dir così, preliminare, e distinta quindi dalla Storia della Basilica, la quale s'intitola « *L'Architettura in Italia dal secolo VI al Mille circa — Ricerche storico-critiche del Prof. Raffaele Cattaneo*; opera che altri giustamente disse: *storia vera... frutto di osservazione diretta, leale, acuta ..., di confronti e di deduzioni documentate nel modo più convincente*, e tale da bastare a contendere vittoriosamente il primato della critica agli oltramontani: opera infine che attirò all'autore un concerto universale di lodi (*).

Dell'altra opera, cioè della presente, così, pur troppo, troncata in sul finire, non mi soffermo a parlare, poichè sul labbro d'un editore potrebbe a qualcuno parer sospetta ogni lode; ma confido che, ancor tacendo io, non gliela sapranno negare tutti i critici onesti ed imparziali. Noto qui soltanto che la compilazione di quest'opera, sebbene così ponderata ed in ogni particolare accuratissima, non assorbì siffattamente il Cattaneo, ch'egli non trovasse modo di continuare ne' suoi studii e di apparecchiarsi alla illustrazione storico-critica delle più insigni Basiliche di Roma; grandioso ed importante lavoro, al quale era stato invitato dalla fiducia di un intraprendente editore romano. Furono appunto i monumenti sacri quelli che predilesse e studiò con più forte amore il Cattaneo; e però non è meraviglia che, come ad illustrarli con giusti criterii storici ed artistici era prontissimo, così fosse pronto del pari a mantenerli con tutte le sue forze inviolati, quando gli pareva che altri tendesse o, senza volerlo, riuscisse a guastarli. Questa sua gelosia d'artista apparve specialmente nella controversia occasionata dai ristauri cominciati nel 1887 della antica chiesa di S. Francesco di Bologna: controversia che dettò al Cattaneo due vivacissime scritture (*), in cui frammezzo al calore della polemica, convien pur convenire che vi sono delle assai giudiziose osservazioni e delle belle testimonianze del suo retto sentire artistico abborrente dagli eccessi d'ogni specie.

Nè si dee tacere che l'anno 1888, quello del giubileo di Leone XIII, festa, ben si può dire, mondiale, diede occasione al Cattaneo di segnalarsi in parecchie invenzioni e progetti di opere artistiche. Citiamo, fra le altre, il disegno di un altare di perfetto stile ogivale da offerirsi al Pontefice, che fu poi realmente fatto eseguire dalla Commissione per le feste giubilari insieme con quello pur lodatissimo del Moretti: il disegno d'un elegantissimo candelabro che la Diocesi di Treviso fece poi fondere, e fu ammirato tra i doni della Mostra Vaticana: e quello infine artisticamente ispirato d'una bellissima lampada d'argento ed oro nello stile del Rinascimento, la quale oggidì sta appesa nel Santuario di Lourdes qual dono votivo, e mentre fa fede della devota pietà degli italiani che ve la offersero, fa onore ad un tempo al loro nome come squisita opera d'arte.

Nell'ultimo anno poi del viver suo, pur seguitando a studiare ed a scrivere per la storia della Basilica, egli teneva dietro ansiosamente agli scavi archeologici dell'Estuario, iniziati spesso e sostenuti dalla liberalità del Comm. Cesare Augusto Levi, a Jesolo specialmente e a Torcello: nel qual ultimo luogo in più particolar modo apparve la mirabile intuizione di quel suo ingegno d'artista. Perocchè quivi appunto, attentamente esaminando la odierna forma del Battistero, prima ancora che gli scavi fossero ideati, dalla direzione, dallo spessore stesso d'una porzione di muraglia, egli aveva argomentato dirittamente dover essere l'edificio presente fondato sopra una parte dei fondamenti dell'antico e questo dover avere altra forma e proporzioni da quello: il che all'atto dello scavare si vide esattamente vero.

(*) A voler qui riportare quanto fu scritto sopra questo volume del Cattaneo non si finirebbe sì presto: ci pare conveniente tuttavia rammentare qui le recensioni almeno principali che se ne fecero, e tra queste, a non parlare di quelle che comparvero in molti giornali quotidiani d'Italia, poniamo gli articoli recenti della *Illustrazione Italiana* e della *Civiltà Cattolica*; le recensioni del Melani nel periodico *Arte e Storia* (1889); di X. Barbier di Montault nella *Revue de l'Art Chretien* (dec. 1889), di Jules Momméjà nel *Bulletin de la Société archeologique de Tarn et Garonne* (dec. 1889) ecc., ecc.

(*) *R. Cattaneo* — Alcune parole intorno ai Restauri del S. Francesco di Bologna — Venezia, Tipografia Emiliana, 1887 (Agosto) in 8° — e — Alcune altre parole intorno al restauro del S. Francesco ecc. — *Risposta al Sig. Collamarini* — Bologna, Società Compositori, 1887 (Settembre), in 4°.

E questa ed altre felici ed utili osservazioni e scoperte potute fare da lui mercè il morale e materiale concorso del suddetto Comm. Ispettore agli Scavi, gli fecero accettar di gran cuore la proposta che questi gli fece di volergli essere compagno in un giro per la Dalmazia e l'Istria a visitarne i monumenti artistici antichi. Era tal viaggio uno de' suoi sogni più cari, e se ne riprometteva larga mèsse di documenti e di prove pei problemi di storia dell'arte che gli balenavano alla mente: nè certo senza grandissimo frutto di confronti, di deduzioni e di scoperte egli l'avrebbe compiuto.

Ma altro piacque al cielo: e tanto ardore di desiderii, tanta operosità di studio e di lavoro, tante speranze ed aspettazione di nuove e gloriose opere sue, tolse di mezzo a un tratto la impensata e violenta malattia onde in pochi giorni fu spento. Malattia paurosa e crudele, per cui gli fu negato l'amplesso della madre e degli altri suoi cari, il conforto degli amici, e persino l'ultima consolazione di poter almeno provvedere alla conservazione più degna di quella copiosa suppellettile artistica ch' egli lasciava morendo. Ma questa somma di sacrificii amarissimi egli accettò rassegnato dalle mani del suo Signore, forte di quella fede ch' era stata la stella, il rifugio, l'anima del viver suo e che sola confortò i suoi momenti estremi.

Ed è propriamente questo senso religioso profondo uno dei caratteri del compianto scrittore: senso che non gli venne già semplicemente dalla educazione domestica pur sì onesta e sì pia, ma da intima convinzione, che si esplicava poi in tutti gli atti della vita. Da questo era temperata la naturale vivacità della sua indole e quell'altra che ai giovani aggiunge il fervore degli anni: da questo ebbero impulso potente i suoi studii e più acuta intuizione l'ingegno e più leggiadre e appropriate invenzioni la sua fantasia: governò esso insomma e l'uomo e l'artista. Il quale pertanto, vivendo sopra tutto nel mondo del sentimento, dell'immaginativa e dell'arte, di queste altre cose esteriori, della realtà della vita, delle sue convenienze, de' suoi bisogni stessi quotidiani, poco o niun pensiero soleva prendersi. Parve perciò talvolta, a qualche superficiale osservatore, o superbo, o pertinace o strano, e non era nulla di tutto questo: era semplicemente l'artista innamoratissimo dell'arte sua, e che vive unicamente per essa. Di questa ricadeva a ragionare sovente cogli amici numerati ma provatissimi, senza per altro alcuna pretensione cattedratica, ma con un calore sovente che lo faceva segno a qualche loro piacevolezza; ed egli se la portava senza aversene a male. Perchè, sebbene in pubblico fosse riserbato e timido, nelle amichevoli brigate fu anch'esso piacevole ed arguto; com'era, nelle difficoltà che gli sopravvenivano, pronto e fecondo di spedienti. Fu di delicato sentire, semplice, modesto ed ingenuo: nè delle illustri amicizie, nè delle lodi d'uomini eccellenti, quali ad es., un De Rossi, un Seitz, un Ruskin, e più recentemente il Tikannen dell' Università di Helsingfors, menò mai vanto, per quanto gli fossero di conforto tra le contraddizioni di altri. Ebbe pacati d'ordinario gli atti, misurata e parca la parola, tanto da promettere a primo tratto assai meno di quel che valeva: calmo e sereno lo sguardo, pallido alquanto il volto, mezzana la statura, piuttosto lento il passo.

E le sembianze di quella sua persona, che noi avremmo volentieri qui riprodotte se ne avessimo potuto trovare un decoroso ritratto recente, ben è degno che durino per gli a venire in un artistico monumento che lo ricordi; il che e sappiamo essere già disegno e proposito degli amici ed ammiratori di lui, e noi affrettiamo coi nostri voti.

Ferdinando Ongania.

MODIFICAZIONI, ABBELLIMENTI E RESTAURI FATTI ALLA BASILICA DI SAN MARCO DAL SECOLO XII AL XVIII.

SUPPLEMENTO CRONOLOGICO.

I.

SOMMAMENTE DIFFICILE, per non dire impossibile, sarebbe il compier l'opera del Comm. Raff. Cattaneo a quel modo e in quelle proporzioni ch'egli aveva disegnato ed in parte eseguito: ognun vede che per far ciò degnamente, oltre una somma di cognizioni artistiche e storiche concessa a pochissimi privilegiati, farebbe mestieri immedesimarsi, a così dire, nel pensiero, negli intenti di lui, che per maggiore sventura, non ne lasciò nemmeno tanto di tracce da poterne qualche cosa ricostruire. Rinunciando adunque a cotesto proposito, e parendoci tuttavia convenientissimo di dare a questa parte dell'Opera complessiva qualche specie di complemento, sia pur breve e modesto, ci restringeremo a dare un'occhiata di volo ai varii secoli che corsero dal compimento della Basilica sotto il Contarini, sino a tutto il secolo XVIII (dacchè altri ragionerà del XIX); per registrare nel semplice ordine cronologico le aggiunte, gli abbellimenti, le riduzioni, i lavori principali insomma, onde S. Marco divenne ed è tuttora ammirato e famoso.

II. — Per procedere poi con ordine e per dare a ciascuno il suo, ci sia permesso dapprima riassumere con qualche tocco le sentenze e le opinioni del Cattaneo circa alcune parti maggiori o minori del Tempio, quali risultano da ciò ch'ei lasciò scritto più sopra e dalle conversazioni di lui cogli amici. A suo giudizio adunque, non fu se non dopo il 1150 che le gallerie furono ridotte alla storpiata forma e misura di oggidì: riforma per altro che portò il vantaggio d'avere maggior luce e di lasciar vedere dal basso delle navate laterali le sei cupole minori, che coprono i quadrilateri risultanti fra i piloni. E circa quel tempo eziandio furono aggiunte le due colonne in fondo alle cantorie del coro: nè forse è inverosimile che il gran vôlto il quale s'addossa all'esterno della Cappella di S. Isidoro sia stato costruito nella fine di questo secolo, o nel principio del seguente: quando appunto a certe finestrelle delle grandi cupole fu apposta quella incorniciatura, che le distingue dalle altre più antiche a ghiera acuminata. Non più che trent'anni dopo finita la costruzione della Basilica cominciarono i lavori del rivestimento marmoreo: la qual parola quanto propriamente e sino a qual limite debbansi intendere, è detto più diffusamente a pag. 183. Che se le modificazioni da tale rivestimento portate, e che si continuarono nel secolo XIII, furono notevoli e frequenti nei particolari dell'interno, sono ancor più manifeste nelle parti esterne del tempio, le quali, si può dire, mutarono faccia. Tutte le testate dei voltoni delle facciate con le loro cornici e le balaustrate, il vôlto su cui poggia l'estremo arco minore, che oggi costituisce l'angolo della Basilica, e le colonne che lo reggono, la veste marmorea del nicchione rispondente alla Cappella Zeno e il suo muro curvilineo, i due grandi arconi nel piano superiore della facciata di mezzodì intrarrotti da colonne, da archi, da eleganti trafori, e forse qualche altro particolare ancora, sono tutte opere del secolo XIII. Al che se si aggiungano i probabili rimaneggiamenti dell'antica chiusura del grande finestrone semicircolare del centro, quelli delle finestrelle nelle arcate maggiori del prospetto, il rialzamento così notevole dato alle cupole, in origine così basse come rispettivamente è indicato dal loro interno, si potrà di leggeri immaginare qual differenza di prospettiva e di effetti ne dovesse venire all'edificio. Ed altro aspetto dovette assumere l'atrio, il quale nella riforma del Contarini messo a nude pareti di mattoni, (meno forse nell'abside ove s'apre la porta centrale) non solo si rivestì nel principio del secolo decimosecondo, e più ancora nel seguente, di quei marmi che splendono anche oggidì: ma si arricchì delle sei colonne che coronano l'abside d'ingresso alla porta della crociera settentrionale, e di quelle otto che sorgono ai lati delle due porte minori interne, e di altre ancora lungo le pareti, come sembrano accennare certi particolari della loro decorazione e modanatura (V. pag. 179).

Nell'interno poi tre savie e notevoli aggiunte operate presso a poco in questo tempo per rafforzare la costruzione originaria sono quelle delle tre vôlte intradossali a botte: l'una che s'incurva sopra la galleria che sovrasta la Cappella di S. Isidoro, le altre due ai fianchi della cupola del Santuario sopra gli organi. Lo stile infatti de' mosaici che le adornano ci richiama appunto il secolo decimoterzo. (V. pag. 159).

Al seguente secolo invece assegna il Cattaneo il rifacimento e gli abbellimenti del Battistero, il quale egli inclina a credere che prima facesse tutt'uno coll'odierno *Tesoro*, e presentasse quindi la forma d'un *Γ*. Separato poi dal Tesoro per mezzo del sottil muro tuttora esistente e diviso in tre campate coperte da altrettante cupole emisferiche, sostenute da pennacchi e da archi poggianti sopra colonne, era preceduto da un piccolo atrio aperto sulla piazza, era coperto da una vôlta a botte: e nel tempo medesimo vedeva le sue pareti rivestite sontuosamente di marmi. Al cadere eziandio di questo secolo XIV egli assegna il rimaneggiamento della facciata settentrionale, che restò a lungo la più disadorna di tutte, specialmente nella sua parte superiore (p. 172); e gli assegna inoltre molti altri rifacimenti minuti di certi particolari decorativi, che qui sarebbe troppo lungo il riandare.

Comincia allora del pari il lavoro delle cuspidi e dei tabernacoli a finimento degli arconi superiori delle facciate: opera tuttavia che si prolungò e si compì quasi totalmente nel XV secolo. E di questo secolo stesso, accordandosi pienamente col Selvatico, giudicò il Cattaneo essere il sottarco della crociera meridionale più vicino al grande finestrone a ruota, e insieme le colonne binate che lo sorreggono: dappoichè e i fusti e i capitelli e le basi di queste, che nella ricercatezza dello scalpello annunziano l'albeggiare del rinascimento, e le

belle figure a musaico del loro intradosso e l'evidente aggiunta fatta alle pilastrate inferiori per preparare alle dette colonne la base, servono di chiara prova che là si tratta di un'appendice. Questa però non fu fatta prima del 1454: nel qual anno quel lato della Basilica dovette essere ristaurato e arrobustito.

Nè prima di questo secolo esistette la aperta Cappella della B. V. dei Mascoli: nè altro fu fino al secolo decimosesto la odierna Cappella Zeno se non un protiro dell' antica facciata meridionale: nè si deve infine dimenticare che alcune parziali sostituzioni o rifacimenti di capitelli, di cimase, di fascie o d'altro simile qua e là per la Basilica, furono opera veramente dei secoli XVII e XVIII.

III. — Queste in compendio sono le principali notizie dei secoli posteriori, in certo modo anticipate, che il Cattaneo ebbe occasione di accennare trattando dei primi tempi della Basilica: notizie che a lui rendeva evidenti principalmente l'esame artistico minuzioso e sicuro dell'edifizio, e che la storia poi, come si farà manifesto, conferma sostanzialmente nella massima parte dei casi (1). Ma altri nuovi e forse arditi concetti egli andava maturando nella mente ed aveva in animo di esporre, i quali se dalla sua scrittura non appaiono, erano tuttavia il tema frequente de' suoi discorsi negli amichevoli ritrovi. Uno fra quelli era l'opinione, che molto più di quel che si creda abbia lasciato tracce di sè l'arte toscana in S. Marco: e a dimostrarlo egli aveva studiato a fondo tutti i particolari di decorazione del S. Miniato presso Firenze per metterli a raffronto con quelli della basilica nostra (2), e per inferirne che quel Pietro, al quale era stato affidato il rivestimento marmoreo di S. Marco, era toscano, anzi fiorentino, e che verosimilmente nell'una e nell'altra chiesa aveva lavorato. Ad artisti fiorentini altresì, quelli cioè che prestarono l'opera loro in S. Maria del Fiore, egli attribuiva, non senza buone ragioni, lo splendido arco del finestrone della facciata principale: e per lui i due graziosi altari di S. Paolo e di S. Giacomo addossati alle pilastrate accanto agli amboni, erano opera nientemeno che del celebre Luca della Robbia. Quanto poi allo stile archiacuto od ogivale, che certo in Venezia produsse opere d'una fisonomia specialissima e al tutto distinta da quelle d'altri paesi, il Cattaneo, seguendo il Selvatico ed altri nostri, anzi andando più in là, e intendendo di provare la sua sentenza in modo più convincente ed irrefragabile, sentenziava ch' esso non era punto un' importazione d' oltremonti, ma un naturale, sebben lento ed inavvertito, svolgimento di elementi architettonici anteriori, di motivi già fra noi preesistenti, aiutato forse dalla impressione e dalla reminiscenza piuttosto di edifizii orientali che nordici, e ad ogni modo un prodotto dell'arte italiana. Come egli avrebbe saputo o potuto rispondere alle obbiezioni e difficoltà, che senza dubbio tale suo pensamento avrebbe incontrato nei critici e negli artisti, stranieri sopra tutto, è a noi impossibile, nonchè il dire, il saperlo: laonde paghi d'aver ricordato il suo pensiero e deplorando che la morte gli abbia invidiato di poterlo incarnare, passiamo a riassumere in breve guisa la promessa, e seguendo le cronache e i documenti, se non altro i principali lavori che via via pei secoli si accumularono nella Basilica.

IV. — Il primo tra questi e il più tenacemente proseguito fu senza dubbio quello della decorazione marmorea di tutto il nuovo tempio. Le cronache concordemente ne danno il merito al doge Domenico Selvo succeduto al Contarini nel 1071, come a lui attribuiscono l'idea dei primi ornamenti in musaico: ma quando esse ci parlano del compimento di questi ultimi, ciò si deve intendere (e in un modo relativo soltanto) o de' musaici del pavimento, o forse d'una serie sola di quelli delle cupole e degli archi, non già di tutti. Tanto è vero che esso doge morendo nel 1084 « *lassò che la sua facultà fosse per finir li musaichi* della Chiesia di S. Marco » (vedi Doc. 817). Quanto poi alle tavole di marmo onde e dentro e fuori si ammanta l'edifizio, apparisce ben chiaro dalle parole dei cronisti che furono l' opera quasi continua di circa due secoli e mezzo: e per quanto uno di loro (v. Doc. 818) noti all' anno 1159: « la giesia del Divo Marcho duchal chapela in questo » anno fo compida de ornar de tavole de marmo, così » nobele com'è fin al presente, come apar notado in » essa giesia in uno friso a laj el balcon del palazo du» chal », dobbiamo pur ricordarci che Enrico Dandolo mandava da Costantinopoli nel 1204 oltre ai famosi Cavalli e a insigni reliquie, marmi altresì e colonne, come ne aveva portate già da Tiro il Michiel; e che persino un secolo dopo, cioè nel 1309, il Doge Pietro Gradenigo ordinava a Gabriel Dandolo capitano delle galere di far incetta nelle isole di levante di marmi pregiati di qualsiasi tinta e di caricarli come zavorra nelle galere: « cum Ecclesia nostra Sancti Marci indigeat marmoribus cujuscumque pulcrae condicionis ». Ed incentivo ed occasione a cotesta opera di suntuoso adornamento durata più secoli diedero parecchi fatti e circostanze. Le più larghe, ardite e vantaggiose navigazioni dei Veneti nei secoli XII e XIII, e quindi la frequente

(1) Non si vuol dire con questo che il Cattaneo nel suo sentenziare siasi sempre e in tutto apposto al vero, o che non abbia mai preso abbaglio. Nella nota, per es., a pag. 188, parlando del traforo rettangolare che è nel nicchione a destra di chi guarda il presbitero, traforo che fu di recente ristaurato giusta l'antica forma, egli sentenzia recisamente che dovette essere una finestra antica già murata, giudica un errore l'averla riaperta, e mette fra le fantasticherie l'idea che fosse quello il luogo dove il Doge ascoltava di secreto la messa. Eppure esaminando internamente il luogo a cui quel traforo risponde e che è in comunicazione cogli appartamenti particolari del Doge, si vede anche oggi a chiarissimi indizii che quello era un posto precisamente da vedetta o da starvi senza esser veduti. Nella nota a pag. 168 dove si ragiona della tavola VIII e IX della *Raccolta di fac-simili* ecc., il Cattaneo mostra di non annettervi molto valore: ma ei non si ricordò di soggiungere che l'Editore stesso non la diede se non come una pianta o veduta puramente congetturale; e sarebbe pure stato giusto il dirlo. In un'altra nota poi a pag. 166, (e questa mi preme maggiormente di segnalare per dare a ciascuno il suo) il Cattaneo ringrazia, e ben a ragione, il signor Antonio Pellanda d'aver conservata l'imagine dei prospetti laterali a mattoni scopertisi sotto il rivestimento marmoreo quando si dovette questo racconciare. Ma per esser più esatto avrebbe dovuto dire che il Pellanda s'era fatto degli sbozzi di quanto fu trovato sotto le fodere marmoree della facciata settentrionale; che appena saputo questo, il Cav. Ing. Pietro Saccardo, allora semplice fabbriciere della Basilica, ne fece fare un esattissimo disegno ad acquerello colla scorta delle indicazioni dell' istesso signor Pellanda: che al racconciarsi che si fece il secondo prospetto, a mezzogiorno, l'istesso Saccardo fece fare dal vero i disegni di quanto era stato denudato, dal prof. G. Canella, e le fotografie dal signor Antonio Trevisan, con quella maggior esattezza e diligenza che le impalcature consentivano, e fotografie e disegni donò poi al Civico Museo colle necessarie indicazioni e leggende. Tali disegni e fotografie, noti già al publico perchè riportati in un opuscolo del Selvatico per nozze Cittadella-Papafava, servirono appunto a me per compilare l'accennata tavola congetturale e gli altri disegni che vi hanno rapporto: onde se in questi v'è qualche cosa di utile e di importante, giusto è che ne abbia la sua parte di lode il detto Ing. P. Saccardo; il quale, non soltanto in quest'ultimo decennio in cui fa parte della Direzione dei restauri e dello Studio de' musaici, ma ben da trent'anni ch'egli è fabbriciere di S. Marco, ha sempre e in mille guise cooperato alla conservazione e al decoro dell' insigne monumento. Questo ho voluto dire, non per piaggiare nessuno a scapito degli altri, ma per puro debito d'imparzialità e di esattezza: e colla intima certezza poi che l'istesso illustre estinto, conosciuti meglio i fatti, avrebbe saputo correggere la sua sentenza lealmente, com'è proprio degli animi nobili davvero. *Nota dell'Editore.*

(2) Cogliamo volentieri l'occasione per rettificare un errore di scrittura corso a pag. 176 nella leggenda sottoposta alla fig. 29. In luogo di leggervi *Analogie fra S. Marco e la Pomposa*, leggasi « *fra S. Marco e S. Miniato.* »

veduta degli splendidi edifizii orientali e il commercio cogli Arabi stessi; l'accrescersi, pei commerci, delle ricchezze, e per le conquiste, del sentimento della propria potenza, e quindi il desiderio di significarla nelle pubbliche opere; il faustissimo rinvenimento delle Reliquie di S. Marco stimatesi perdute (1094) e la traslazione a Venezia del corpo di S. Isidoro (1125) e d'altri Santi dappoi; la parte presa dai Veneziani non alla quarta crociata soltanto, ma eziandio alle altre anteriori, senza eccettuarne la prima (1096-99); d'altro canto il mutarsi del gusto col procedere degli anni e lo svolgersi naturale dell'arte in nuove forme, l'inevitabile succedersi di varii artisti nel lavoro della Basilica, e finalmente gli incendii (1) o altri naturali accidenti che non di rado costrinsero a rifare alcune parti: sono tutti fatti che spiegano, non pur la lunga durata di tal lavoro, ma il sempre nuovo splendore apportatovi e le varietà eziandio di gusto e di stile che si riscontrano in tanti suoi particolari. Egli è perciò che pur riducendosi, nel 1150 circa, i matronei alla forma di semplici ballatoi, come oggi appariscono, e fasciando tutti i muri perimetrali con una cornice rossa di nuova forma all'altezza delle testate che sostenevano l'originario pavimento dei detti matronei, questi si munirono verso le navi minori di balaustrate a pilastrini e colonnine, anzi che a plutei giusta l'uso bizantino, come verso la nave maggiore: e forse in quel torno di tempo si coronavano le due porte, una di fronte alla Cappella della Madonna e l'altra del *Tesoro*, di quegli archivolti singolari, i quali s'accostano più allo stile arabo che al bizantino, e si ripetono con qualche più leggero accenno anche altrove, *arabeggiando*, come dice il Selvatico. Egli è perciò del pari, che accanto a qualche marmo o colonna di antica data, avanzo forse della prima costruzione, noi troviamo imitazioni felici di capitelli, di cimase, di cornicette, fatte in questo stesso dodicesimo secolo, e vediamo aggiungersi poi ai musaici delle cupole maggiori quelli altresì delle maggiori pareti, che per la riforma delle gallerie erano venuti a restare scoperti e nudi. Laonde, nel 1177, quando cioè auspice Venezia e il suo munifico doge Sebastiano Ziani, si conchiuse in S. Marco la rappacificazione dell'umiliato Barbarossa con Alessandro III e la Tregua colla Lega lombarda, se la Basilica non si presentava dentro e fuori in tutta la sua odierna magnificenza, era tanto ornata e splendida nondimeno da eccitare le meraviglie dei moltissimi stranieri qui convenuti, e da rispondere degnamente a quelle regali accoglienze. Certo è però che l'impresa di Costantinopoli (1204) e le preziose spoglie sacre e profane che ne furono il frutto, nuovi e più ricchi adornamenti fecero acquistare a S. Marco, sia nel suo Tesoro, sia nell'interno, e sia di fuori. A non dire dei quattro celebri cavalli, i quali però non furono collocati sul pronao se non circa cinquant'anni dopo il loro arrivo, nè delle colonne e di altri massi di pregevole marmo orientale, ricordiamo la immagine della B. V. detta impropriamente Nicopeia (V. *Veludo*, nell'Appendice all'opera « *Il Tesoro di S. Marco* »), che solo più tardi ebbe altare e cappella propria in Chiesa: e ricordiamo, lasciando le dubbie tradizioni di certi particolari, quell'immagine del Crocifisso, che posto dapprima in una particolare edicola in piazza, presso al posto degli stendardi, soltanto nel 1290 fu riposto in Chiesa nella sua originale ma preziosissima cappellina, presso ad uno dei piloni centrali a sinistra. Certo è ancora che un po' prima del 1270 erano compiuti i musaici delle arcate inferiori della facciata principale, i quali rappresentano il trasporto del Corpo di S. Marco. Che non possano essere più antichi, oltre la testimonianza che ne dà il documento n. 98, lo può provare il fatto che nell'arcata sovrastante la porta così detta di S. Alipio, quel musaico (il quale è uno de' più antichi e fu in parte anche racconciato di poi, ma non mutato), presenta raffigurati, nel prospetto del tempio che serve di sfondo, appunto i suddetti cavalli come posti sovra l'arcata centrale. E la scena di questo mosaico, la quale ci offre dipinto l'ultimo atto, a così dire, della traslazione di quelle sacre spoglie, ci lascia ragionevolmente inferirne che dunque erano compiute nelle altre arcate le prime parti di quella istoria, e probabilmente compiuti anche gli altri ornamenti, meno certi particolari gotici che furono aggiunti più tardi alquanto.

V. — Questa profusione invero di abbellimenti, questo desiderio di accrescere sempre maggior decoro alla Basilica, era un portato senza dubbio del rapido aumento di potenza e di floridezza commerciale cui era giunta Venezia: ma era effetto ancora della devozione popolare al Santo Patrono, e della pia liberalità che dogi, nobili e cittadini a gara mostravano verso S. Marco ed il suo tempio. È nota la immensa festa del 1094, quando sotto Vitale Falier fu meravigliosamente ritrovato il prezioso deposito che si riputava o temeva involato o perduto: è noto ancora come e l'importanza dell'edificio e i donativi legati alla chiesa inducessero nel 1105 a creare il primo Procuratore di S. Marco nella persona di Angelo Falier, proprio in quegli anni che Ordelafo Falier doge ampliava ed arricchiva la primitiva Pala d'oro: e le cronache poi e i documenti ci parlano dei ricchi lasciti fatti alla fabbrica di S. Marco dai dogi Vitale Michiel (1164), Sebastiano Ziani (1179-89) Giacomo Tiepolo (1229) ed altri dappoi. Ma fra i dogi uno certo de' più degni di menzione per rispetto alla fabbrica è Andrea Dandolo, il doge laureato in legge, il doge Cronista, l'amico del Petrarca, colui che nella sua gioventù per le singolari doti del corpo e dell'animo era appellato *Cortesia* o Conte di virtù. Due ragguardevoli opere della Basilica contrassegnano il suo principato (1343-1354): il Battistero e la cappella di S. Isidoro: quello a sue spese e con particolare sua cura, questa semplicemente sotto i suoi auspicii: e l'uno e l'altra probabilmente pensati e promessi fra i terrori della peste del 1348.

Quanto al Battistero, certamente parecchi oggetti ed ornamenti anche pregevoli vi furono aggiunti dopo il doge Dandolo: ma la forma generale di questa Chiesa *dei putti*, o chiesa *del Battesimo*, come la chiamano i cronisti nostri, è molto verosimile che sia ancora quella ordinata da lui, co' suoi tre scompartimenti, colle sue cupole, volte e aperture, e con buona parte de' suoi mosaici, quello specialmente dello scompartimento occidentale che rappresenta il battesimo di Nostro Signore, e che taluno però giudica per lo contrario il più antico della chiesa intiera. Già prima era stata quest'area sottratta all'esonartece che, secondo alcuni critici dell'arte,

(1) Un cronista nota all'anno 1145: « Se impiciò fuoco nelle case dei canevi, non perdonando la furia del fuoco nè alla bellezza nè ai ricchissimi ornamenti della chiesa di S. Marco, nè al Palazzo ducale ecc. » (V. Doc. 74). E un altro all'anno 1237: « El Santuario (*forse il Presbitero*) de San Marco se brusoe lassatoli il fuoco dentro, unde si brusorno molte reliquie di Sancti et privilegi antichi » (SANUDO, *Vite dei Duchi di Venezia*, ecc. — vedi Documento n.° 824).

(non però secondo il Cattaneo), circondava in origine da tre lati la Chieṣa: del che un indizio è forse la tomba del doge Giovanni Soranzo morto nel 1328, che è addossata alla parete settentrionale della cappella. È indubitato ad ogni modo per concorde attestazione dei cronisti che la riduzione e l'ornamento del Battistero devonsi al Dandolo: e a ciò mette quasi il suggello l'elegante sarcofago che ne serba le spoglie, e che fra belle nicchie, statuine e bassirilievi storiati, sostiene il simulacro del doge, morto nel 1354. Dell'epitafio che ne tesse l'encomio non è nostro compito riportare il tenore: notiamo solo di passaggio e a titolo di curiosità storica, che quei dodici esametri di ignoto e certo men felice poeta furono prescelti ad altri sette distici preparati a tal uopo dal Petrarca. Forse fu anche allora qualche *Commissione* che giudicò e che antepose bonariamente l'iscrizione più corta.

Più importante sotto certi rispetti è la Cappella di S. Isidoro, che incominciata da Andrea Dandolo, continuata sotto il breve principato di Marin Faliero, fu compita sotto il successore di questo, Giovanni Gradenigo (1355). Chi dia infatti un'occhiata alla pianta dell'antica Basilica dei Partecipazii, ristaurata dagli Orseoli (vedi pag. 113, fig. 7), e si rammenti poi il notevole ingrandimento datole dal Contarini, viene facilmente a persuadersi che la riforma o riduzione di questo dovette portare il limite estremo della crociera settentrionale sino a toccare il muro della più vetusta chiesa di S. Teodoro eretta, giusta i Cronisti, da un Narsete, qual si sia, in sul principio del secolo IX. E sebbene anche questa chiesa abbia subìto l'incendio del 976, che tanto danneggiò S. Marco e tutta Venezia, non si deve credere che ne restasse al tutto distrutta, nè che, nella venerazione d'allora pei ruderi stessi dei sacri edifizii, ne andasse affatto dispersa. Secondo adunque ogni verosimiglianza, che recenti osservazioni ed esami fatti sulla parete settentrionale della crociera fecero diventare evidenza, la cappella di S. Isidoro eretta dal Dandolo « non solo deve trovarsi sul suolo dell'antica chiesa di S. Teodoro, ma deve anzi, almeno in parte, essere composta delle stesse muraglie di questa (1) ». Ne segue pertanto che tale edifizio, serbando i vestigii della più alta vetustà, è anche l'ultimo accrescimento considerevole di area che S. Marco abbia guadagnato, senza che nulla ne perdesse per questo l'armonia dell'insieme. Ma prescindendo anche da così fatte circostanze, la cappella ha in sè bellezze tali da attirare meritamente gli sguardi: non tanto per singolari pregi architettonici, dacchè ci presenta la semplicissima forma d'un rettangolo di modeste proporzioni coperto da una vôlta a botte, quanto per la ricchezza dei marmi onde tutto intorno è foderata e che sono de' più rari, per la magnificenza ed eleganza insieme della parete a cui s'addossa l'altare, pel bellissimo sarcofago che contiene il corpo del Santo, e in fine pei mosaici che ne rivestono e tutta la vôlta, e le mezze lune risultanti ai due capi, e gli stessi sguanci delle finestre. Narrano essi, nei loro varii soggetti e quadri, tutta intiera e minuta la storia del martirio di S. Isidoro e della traslazione del suo corpo da Chio a Venezia per opera del chierico Cerbano e del doge Domenico Michiel, nel 1125: ed hanno questo di particolare che, meglio riparati e perciò non tocchi mai da inconsulti ristauri, come altrove nella basilica, ci restarono nella loro originale integrità a testimoniare in modo indubbio l'arte veneziana musiva nel secolo XIV progredita di tanto dalle età precedenti. E la natura di questo splendido adornamento e le linee severe della cappella e la luce temperata che vi piove, tutti insomma i particolari, producono anche qui, come nella Chiesa del Battesimo, questo effetto: che, sebbene elementi di arte diversa e particolarmente ogivale vi facciano capolino, nel loro insieme tuttavia l'uno e l'altro edifizio si affà, si incorpora, si fonde, a dir così, col rimanente del tempio, velando quasi la sua meno remota antichità. S. Isidoro poi e per la data della sua inaugurazione (1355) e per l'uso a cui servì poscia ogni anno, si connette colla storia civile di Venezia: fatto del resto, assai frequente in questa nostra città, e in S. Marco del pari. È noto infatti, come nel 1354 il doge Marin Faliero fosse per solenne sentenza degradato e decapitato, e come, scampata dal pericolo gravissimo di quella congiura, la Signoria decretasse di renderne grazie a Dio ogni anno, consecrando a memoria di tal benefizio il giorno appunto di S. Isidoro (16 aprile) con una sacra funzione e una processione solenne, cui doge, magistrati e clero in tutto lo splendore dei loro apparati dovessero intervenire. E così si fece sino al cadere della Repubblica: e così seguita a fare in quel giorno, sebbene più modestamente, il clero; raccogliendo esso solo e colla religione perpetuando quell'atto pubblico, o meglio diremmo, quel documento storico di così pauroso e memorabile avvenimento.

VI. — Dicemmo più sopra che nel Battistero e nella cappella di S. Isidoro comparisce già lo stile ogivale, o gotico, o archiacuto che si voglia chiamare: ma non si dee credere perciò che questi ne sieno i primi saggi nè nella basilica nè tampoco in Venezia. Forse certi finestroni qua e là nelle facciate, forse l'istesso finestrone a ruota della crociera meridionale furono lavorati in sul principiare del secolo XIV, se non anche prima: ed è certo che tra la morte del doge Soranzo (1328) e il lavoro del suo avello di maniera appunto ogivale, inchiuso poi nel Battistero, non dovette correr gran tempo. Provano anzi, a parer nostro, questi particolari che lo stile archiacuto aveva già preso terreno da un tratto ed aveva già ottenuto il predominio. Invero quando frate Benvenuto dalla Cella ideava e cominciava nel 1390 quel grandioso tempio de' Ss. Giovanni e Paolo, che soltanto quarant'anni dopo fu terminato, egli non faceva se non seguire gli esempi ed ispirarsi agli ardimenti di quello o di quegli umili ed ignorati religiosi, che avevano nel 1318 cominciato ad erigere nello stesso stile la già celebre chiesa dei Servi, e di quegli architetti francescani ignoti del pari che sin dal 1250, lanciata in alto la bella mole dei Frari, l'aveano nel 1280 condotta tanto innanzi da poter essere frequentata ed ufficiata. Noi ci ristringiamo a questi soli edifizii sacri: ma è ben facile comprendere l'effetto che e nel popolo e negli artisti dovettero anche allora produrre quelle nuove e singolari costruzioni; e mettendo insieme con queste tante altre fabbriche religiose e civili di genere gotico, anteriori di certo al 1350, è facile altresì rilevare come le nuove opere suggerite dalla pietà dei fedeli o dall'amore dell'arte o dai bisogni stessi della basilica, naturalmente si dovessero nel frattempo ispirare al gusto architettonico venutosi via via cangiando.

(1) V. la breve ma erudita memoria del Comm. Pietro Saccardo, che s'intitola: « *La Cappella di S. Isidoro nella Basilica di S. Marco*, con la storia del Santo Martire di Chio e della traslazione delle sue reliquie a Venezia, ecc. » — Venezia, tipog. Emiliana 1887, in 32.°

Non è dunque a stupire che si manifesti così spiegatamente in S. Marco lo stile archiacuto nella seconda metà del secolo XIV, e che esso, nelle facciate principalmente, innestandosi al bizantino e fondendosi coll'arabo, e col pisano, e da ultimo mirabilmente affratellando architettura, scultura e mosaico, creasse quella originale e fiorita magnificenza, che nell' ordine delle arcate superiori presenta tutt' intorno S. Marco. A chi si debba il disegno generale, per quanto paia al Selvatico (*Storia della Scultura*, Venezia 1813) di ravvisare nell' archivolto centrale la mano dei Bon, non dicono le cronache: nè noi ci ingolferemo già in questa difficile indagine. Quello che si può accertare dietro la testimonianza d'un cronista del quattrocento (1) si è, che nel 1385 si die' mano al lavoro dei *capitelli*, ossia pinnacoli angolari della facciata, a cominciare da quello verso la torre dell' Orologio, e come dicevasi già, verso S. Basso: quello appunto che volgarmente dicesi di S. Alipio e che sotto la guglia porta una campana sul cui bronzo è segnata la data 1384 e il nome del fonditore « *Antonio figlio di mastro Vittore* ». E poichè la statua di questo pinnacolo è quella dell' Arcangelo Gabriele nella posa che gli si suol dare quando si dipinge la Annunciazione; poichè di questo mistero esso non rappresenta che una parte, e poichè il pinnacolo opposto, cioè quello all' angolo della piazzetta, accoglie la statua della Vergine genuflessa e volta verso l' angelo, chiaro è che l' una e l'altra guglia fu eretta dietro un solo pensiero e presso a poco nel medesimo tempo. Gli altri pinnacoli intermedii del principale prospetto e quelli delle facciate laterali vennero dopo: mantenendo però quei di fronte un semplice ma efficacissimo artifizio per dar più garbo all' insieme: quello cioè impostarsi sempre un po' più alti quanto più s' accostano all'archivolto del centro (2). Ultimi in ordine di costruzione sono quelli della facciata settentrionale, come è attestato da una cronaca preziosa del decimoquinto secolo (vedi Archivio veneto, t. XVII, p. II, pag. 325), la quale dice così: « *En 1415 fo fati i capitelli in la gliesia de San Marco* » *inver San Basso e fo fato le figure che è dentro et suxo* » *i fluori* (fiori?) *e scomenzati a meter le foie de piera* » *atorno i archi* ». Dal che assai ragionevolmente si deduce che, non solo erano allora compiuti i pinnacoli delle altre due più nobili facciate, ma e le statue eziandio che essi proteggono, e gli archivolti interposti colle lunette e le cuspidi loro: cuspidi e lunette che l' architetto non posò esattamente verticali, ma inclinate sul davanti o verso l' osservatore, affinchè l' illusione ottica, come avviene, non le avesse a far parere ripiegate all' indietro. La doratura delle gugliette, degli angeli, e di parecchie altre parti delle cornici e delle cuspidi venne più tardi, forse in quel ristauro generale che si fece della facciata nel 1515; così almeno inducono a credere le parole di Marino Sanuto, che ne' suoi Diarii al 9 decembre del 1517 nota così: « In questa mattina fu scoperto et compito il fuso dorato noviter del vôlto di la chiexia di San Marco a la porta grande » (v. doc. 156).

(1) È Donato Contarini la cui Cronaca si conserva nella Bibl. Marciana « Cl. VII, Cod. 95 », ed esso dice così: « Ancora in lo ditto milexemo fo schomenzado i capiteli (*edicole*) che xe sora la jexia de San Marco la ò che sona le ore per mezo la jexia de San Basso en 1385, e un altro capitelo suxo l'altro canton ».

(2) Questo e parecchi altri accorgimenti e particolari delle arcate superiori delle facciate notò assai giudiziosamente il Dott. Giovanni Saccardo nella sua bella Monografia, che fu inserita nella Strenna veneziana del 1885. (Venezia, tipogr. antica Ditta Cordella): monografia che s'intitola *Cuspidi e pinnacoli*, ed è utilissima guida in tale argomento.

E più tardi ancora, cioè nel 1599, parlasi tuttavia nei documenti di statue pei pinnacoli (*Archiv. Proc. de supra* - 2 luglio 1599): anzi se ne parla persino nel 1618, quando fu commesso a un G. B. Albanese di Vicenza di rifare quattro statue di Santi per le cuspidi del prospetto.

Non è compito nostro ragionare qui partitamente delle singole statue, dell' ordine e dei pregi loro, e dei loro autori o restauratori: e sarebbe poi vana opera quella di far comprendere, a chi non le gusta pur cogli occhi, le bellezze di questo artistico e stupendo monile marmoreo, che fascia tutt' all'intorno la Basilica. Ci permettiamo soltanto una osservazione. Ravvicinando le estreme date del 1385 e del 1618, o se vuolsi, quella del 1599, può forse qualcuno, ragionando così all'ingrosso, meravigliarsi che il compimento del solo ordine superiore delle facciate abbia durato oltre due secoli. Ma chi ricordi invece l'azione spesso violenta dei venti e delle burrasche, che abbatterono o guastarono qualche punto delle muraglie e del tetto; chi ricordi i danni gravissimi che all'una o all'altra parte della Chiesa recarono gli incendî nel 1419, forse nel 1429, e peggiore degli altri, quello del 1474: chi ricordi infine il terremoto del 1511 che fece cadere pinnacoli e statue parecchie, cesserà ben presto da tal meraviglia, e ammirerà per lo contrario la tenace operosità dei veneziani, che alle ingiurie del tempo e delle sciagure così vittoriosamente contrastando, seppero conservare non solo, ma abbellire e arricchire una sì splendida creazione dell'arte loro, un sì originale panorama artistico, grandioso nelle sue linee, pieno di vita nei suoi mille simulacri e busti, e leggiadramente fiorito di mille immaginose ma delicate decorazioni, di cui a gloria d' un artefice potrebbe bastare una sola.

VII. — Questa impronta di leggiadra magnificenza che negli anni sopraccennati venne ad acquistare l'esterno della Chiesa, e che è un manifesto riverbero di quella ricchezza e potenza singolare che i dilatati dominî di terraferma (1389-1449) e il fiorire più che mai dei commerci, massimamente principando Tommaso Mocenigo, diedero alla Repubblica, diventa più ammirevole se si pensi alle altre belle opere d'arte onde infrattanto si veniva adornando l' interno. Ricorda infatti il Contarini che nel 1388 fu lavorato il tabernacolo addossato al pilone che è tra la cappella di S. Pietro e il Presbitero: tabernacolo, nel genere suo, corretto e bello, per quanto dia noia al buon Pasini (*Guida della Basilica* ecc.) il vederlo sostenuto da due colonne un po' tozze, le quali, con esempio assai comune in quello stile ed in altri, posano sopra due leoni simbolici accovacciati (vedi tav. 350, 351). Non dice il Contarini (caso frequente negli antichi Cronisti) chi fosse l'artista di tal opera; dalle sue parole (1) soltanto si rileva che servì a serbarvi la S. Eucaristia, sebbene dipoi abbia servito per breve tempo a custodia delle Reliquie donate dal Pontefice Clemente VIII a Giovanni Dolfin ambasciatore. Ma ciò non accadde se non dopo il 1518, quando cioè i Procuratori ordinarono l'erezione o adattamento d' un nuovo altare (quello della Croce) come custodia del Santissimo. Il tabernacolo poi che gli fa riscontro dall'altra parte, ossia verso la Cappella di S. Clemente,

(1) « Ancora in questo mileximo 1388 adi 13 Decembrio fo fatto quelo lavorier de intagio davanti el Corpo de Cristo in la jexia de San Marcho dalo ladi del altar grando ». — Cronaca di Donato Contarini, nella Bibl. Naz. di S. Marco, Codice succitato.

più semplice alquanto, ma di men delicato lavoro (v. *Il Tesoro*, pag. 8, tav. C), è posteriore di tempo, dacchè il cronista non parla che di un solo *intaglio*, com'ei lo chiama: e forse questo secondo non fu fatto se non per un certo senso di simmetria, o forse (se non è ardita la congettura) fu un'opera richiesta ed eseguita per saggio da qualche artista, che fu poi assunto a più ragguardevoli lavori d'ornamento.

Di ben altra importanza però che tali edicole, è la ricca balaustrata, che chiude il Presbiterio separandolo dalla navata maggiore, e che si ripete quasi identica all'ingresso delle due cappelle contigue. Posa essa sopra una base formata da sette e sette arcatine bizantine di marmo greco bianco, adornate nei vani sopra la ghiera, e alcune aperte a finestrella per dar luce alla Cripta sottostante. All'altezza del quinto ed ultimo gradino, che dal piano della Chiesa mette al Coro, corre una cornice in broccatello di Verona portante un parapetto a sei scomparti di verde antico e d'ardesia, fra i quali sporgono otto pilastrini ottagoni o piedistalli. Da questi si levano altrettante colonne di bianco e nero orientale, d'africano antico e di morato fiorito con capitelli gotici dorati: e sopra questi ricorre la cornice che risponde ai piedistalli ed è parimenti adorna di rimessi di lapislazzuli e di nero di paragone. Grandeggiano infine sulla cornice quattordici statue rappresentanti la Vergine, S. Giovanni e i dodici Apostoli, che quinci e quindi fiancheggiano una croce a faccia larga e colle estremità trilobate e rifiorite. Nel centro della croce sta il Crocifisso, e ai capi quattro figure sul davanti e altre cinque a tergo: davanti i simboli dei quattro evangelisti, a tergo S. Marco e i quattro massimi Dottori. Potranno certamente lamentarsi i devoti che quest'alta e solida cancellata contenda loro la vista delle sacre funzioni: potrà ancora qualche artista deplorare che essa tolga alquanto di quella luce di cui il Coro avrebbe bisogno; ma è innegabile che il suo concetto non ha nulla di discordante dall'antico rito, che voleva separato il Santuario dal corpo della Chiesa: ed è innegabile poi, che quest'opera, per quanto certi suoi membri paiano alquanto tozzi o pesanti, presenti un tutto mirabilmente armonico, ricco, quale al cospicuo suo posto si conveniva, e accomodatissimo a ciò che lo circonda. I promotori e gli autori di così originale lavoro non si pena fortunatamente a trovarli: ce ne dice a chiarissimi caratteri i nomi la iscrizione che è scolpita a lettere d'oro lungo l'architrave. Indi è manifesto che l'opera fu compiuta nel 1494, sotto il Doge Antonio Veniero, essendo Procuratori di S. Marco Pietro Corner e Michele Steno, da Giacomello e Pier Paolo fratelli di Venezia; e in grazia poi dell'Ab. Olmo infaticabile compilatore di Regesti, che ce ne ha trascritto il documento, possiamo anco sapere che i detti due fratelli ebbero di tal lavoro per loro fattura 1780 ducati (v. il vol. dei *Documenti* ecc. n. 840, pag. 213). Che se in quella scrittura essi non sono indicati che col semplice loro nome e col modesto appellativo di *tagliapietra;* se il cognome stesso trassero soltanto dall'arte e furono detti Iacobello e Pier Paolo *dalle Masegne*; l'opera nondimeno fa fede del loro valore, e la Storia ce lo conferma, mostrandoci, tra le altre prove, l'un d'essi chiamato a Parenzo a edificarvi la vecchia cattedrale. Eran dunque tagliapietra, il cui nome risonava di là dal mare!

Quanto alle statue lasciamo a miglior penna l'occuparsene di proposito in altro luogo dell'opera: noi ci contenteremo di rilevare ancora una volta un curioso abbaglio che alcuni presero intorno ad esse. Il Guasco nell'opera *De l'usage des Statues*, e l'autore dell'opera *Nouveaux memoires de deux gentilhommes Suedois sur l'Italie* (Londra 1765) le danno come statue di bronzo, e narrano che furono tolte al sepolcro di Teodorico in Ravenna e qui collocate. Di bronzo le fa anche ai dì nostri l'autore del capitolo che parla di Venezia nell'opera « L'Italia dall'Alpi all'Etna »: e questa e altre inesattezze gli si potran forse perdonare pel gran bene che dice della nostra città: ma quel che è più, l'istesso Meschinello ripete la favola che esse furono portate a Venezia da una famiglia Ravennate, che perciò appunto si chiamò poi *degli Apostoli*. Eppure sarebbe bastato toccare quei marmi e leggere quell'iscrizione per conoscere il vero!

Altra gemma, che adorna S. Marco e che si deve allo stile ogivale, è quella cappella che suolsi chiamare dei Mascoli, nell'angolo della crociera settentrionale e attigua a quella di S. Isidoro. Perchè essa porti quell'appellativo diremo più avanti: diciamo intanto una parola dell'opera. Quando nella metà del secolo XIV si edificò la cappella di S. Isidoro, come si disse, dell'area interclusa fra il muro perimetrale della basilica e quello della facciata esterna verso S. Basso, rimasero disadorne, o almeno disoccupate, due porzioni, l'una verso levante dietro la parete dell'altare del Santo, oggi assegnata come guardaroba: l'altra verso occidente quasi vestibolo della cappella di mezzo. Or questo vestibolo o andito fu il posto assegnato alla nuova cappella, che si ideò e costrusse alla Madre di Dio, togliendo così l'accesso da quella parte alla cappella contigua.

Erano quelli i tempi fortunosi ed agitati se vuolsi, ma ricchi anche, operosissimi e, per molti rispetti, gloriosi, del Doge Foscari: e tal nome, per chi ha una qualche tintura della Storia dell'arte a Venezia, è sufficiente, senza che vi sia bisogno di ricordargli e i vari palazzi sontuosi, e le chiese, e la celebre porta della Carta e tante altre artistiche creazioni della maniera archiacuta con quella sua particolare impronta che gli artisti veneziani le seppero dare. Della qual maniera è un altro monumento questa, che poi per lungo tempo fu detta cappella *nuova*, specialmente pel suo altare e la balaustrata all'ingresso. Serve all'altare di pala un grazioso e fiorito trittico, nel quale in tre nicchie sono scolpiti, un po' seccamente se si vuole, ma egregiamente modellati S. Giovanni evangelista, la Vergine col Bambino e S. Marco; ed è opinione di molti che siano opere di Bartolommeo Buono, ma un poco posteriore all'erezione della cappella, la cui data 1430 chiara apparisce dall'iscrizione scolpita sopra l'altare. Gentile il bassorilievo del parapetto co' suoi due angeli in atto di incensare la Croce: gentile del pari è la balaustrata a pilastrini e trafori, con qualche intarsio nelle facce esterne; semplici ma ricche di marmi giudiziosamente spartiti da fascie incrociate (sì da richiamare al pensiero quelli della Madonna dei Miracoli) le pareti: più ricca quella di sfondo, foderata di belle lastre di diaspro e interrotta soltanto sopra l'altare da una finestrella circolare, che insieme con un finestrone laterale dà bastevole luce al luogo; e la mezza luna poi sovrastante e la vôlta a botte, giù giù scendendo sino alla cornicetta, brillano dei celebri musaici raffiguranti la storia della Vergine, con cui Michiele Zambono iniziò tanto felicemente e splendidamente la nuova maniera dell'arte musiva. Così, riccamente vestendo e ador-

nando e così, aggiungiamo pure, rafforzando o ingrossando le due pareti laterali, si venne a dissimulare egregiamente qualche irregolarità del luogo. Una delle quali si è, chi ben guardi, che l'asse longitudinale della cappella non coincide perfettamente con quello dell'arcata che le sta di faccia, ma ne diverge alcun poco: l'altro (che si rileva soltanto esaminando l'edifizio di fuori), è che, mentre la cappella ha di dentro un solo foro rotondo centrale, la esterna arcatina corrispondente che coll'arcone vicino compie la facciata di questo aggetto settentrionale della basilica, ne porta invece due, abbastanza simmetricamente disposti, ma d'altra decorazione, e uno di questi (quello a destra del riguardante) munito d'inferriata e murato. Segno chiarissimo che la facciata esterna è anteriore senza dubbio; che se non è del secolo XIII, è dei tempi del Dandolo per lo meno: e che nel ridurre la nuova cappella, non si tenne conto, nè forse si poteva, della sua rispondenza coll'esterno.

Per dar poi qualche ragione dell'appellativo con cui si indica volgarmente di *Madonna dei Mascoli*, ricordiamo brevemente che sin dagli anni primi del dodicesimo secolo esisteva in S. Marco una Consociazione o *Scuola* sotto il patronato di M. V., con propria sede ed altare nella cripta: Scuola che, forse per ragione del luogo stesso o dell'ora de' suoi devoti convegni, a femmine non conveniente, si componeva di soli maschi: indi il latinismo del suo nome. La Scuola continuò a lungo le sue radunanze e pii esercizii nella cripta, e vi restò, salvo una breve interruzione, sino al 1580, a quanto pare: nel qual anno le acque che erano venute a mano a mano invadendo il luogo, avendolo reso impraticabile, i Confratelli ottennero per propria sede la cappella e l'altare di S. Giovanni. Ma non ne goderono a lungo: poichè nel 1618 in quell'altare si decretò dovesse riporsi e serbarsi la celebrata immagine di M. V. che tuttodì vi si venera: e ad essi allora fu in cambio assegnata questa, che pur allora si diceva la *Cappella nuova*, e che oggi si seguita a chiamare *dei Mascoli*. Ma intanto lo Statuto della Confraternita s'era venuto modificando: anzi sin dal 1476 si era approvato il partito di ammettervi anche le donne, dacchè il numero dei Confratelli, il quale talvolta era stato anche di cinquecento, s'era fatto più scarso. Il solo importante documento storico che resti di quella scuola è una bellissima Matricola (*mariegola*) o Statuto in pergamena, con belle miniature e legatura ricchissima, che si conserva negli Archivii della Basilica; il primo atto segnatovi è del 1221.

VIII.—Infrattanto un disastro avvenuto già nel 1419, le cui conseguenze non si avvertirono forse tutte, e con esso altre cause del pari non avvertite che tardi, resero necessarie delle vigorose riparazioni lungo tutto il lato meridionale del tempio. Fra gli incendî che la chiesa sofferse quello appunto del 1419, il 6 marzo, vigilia di S. Tommaso d'Aquino è dei più notabili: e la Cronaca Dolfin e il Sanudo che si vale di quella, sia nei Diarii, sia nelle vite dei Dogi (1), ne dipingono i terribili effetti e la distruzione l'una dopo l'altra di tutte le cupole, e il crollare per conseguenza nella chiesa sottoposta della croce sovrastante alla cupola del coro e di altre ancora; guastando e la tribuna dell'altare addossato all'abside maggiore, e i musaici vicini, e l'istesso archivolto centrale della facciata. Tanto incendio fu causato, a detta dei cronisti, da alcune faville uscite da un camino del Palazzo Ducale e penetrate in chiesa pel cupolino della cupola maggiore; ma così non parve al Consiglio dei Dieci, il quale, tenuto conto forse anche del vento spirato quella notte da greco-levante, sospettò invece altra causa. Di ciò fanno fede tre atti del detto Consiglio, nei quali si stanzia la somma di duemila ducati per il solo effetto di venire a capo del vero sopra quell'incendio, e di quella somma se ne affida metà al Notaio o Cancelliere Francesco della Sega, perchè se ne valga a suo arbitrio e beneplacito, tanto che possa avere in mano un certo Giovanni di Brendole di Este e un Giovanni barbiere di Padova indicati quali autori del delitto. Dell'esito poi di tali ricerche non abbiamo potuto trovare altre notizie.

Vero è che all'opera devastatrice di quelle fiamme si cominciò a riparare nell'istesso giorno vegnente, perchè, come scrive il Dolfin succitato: « la mattina se- » guente fo mandado per tuti li notabili maistri de ve- » netia e fo provvisto a la ditta chiexia e refatto le ditte » chube (*cupole*) molto più forte et notabilissime più che » de prima, et costò la ditta spesa ducati XVJ.ᵐ che » messer domenedio la guardi de contrarij simili casi »; ma non è inverosimile che l'istessa febbrile ansietà di rimediare al più presto a quel disordine togliesse di vedere i danni portati probabilmente ad altre parti ancora dell'edificio: e forse quel lavoro, appunto perchè affrettato, non fu tanto diligente e diè modo alle intemperie ed alle acque sopra tutto di far nuovi guasti. Fatto è che nell'anno 1452 noi vediamo il Maggior Consiglio ai 23 di Giugno trattare dei modi di rifornire pei bisogni della chiesa la cassa dei Procuratori quasi esausta: e il Senato a dì 26 Ottobre occuparsene del pari: e nel Gennaio seguente il Collegio della Signoria ad istanza dei Procuratori deliberare che, per cura dei Provveditori al Sale e a spese del Comune, si assicuri e si rafforzi con contrafforti, sproni, crociere ed altri mezzi tutta la muraglia del lato esterno a mezzodì, perchè possano poi i Procuratori far eseguire tutte le altre riparazioni occorrenti nell'interno. E poichè ancora nel 1454 *il manifesto pericolo di rovina* dalla parte di Palazzo non era cessato, il Senato statuisce che ad accelerare e compiere i lavori di ristauro e di rinforzo l'Ufficio del Sale contribuisca duecento ducati mensili sino ad opera compiuta, e i Procuratori intanto vi consacrino il più possibile di loro rendite; e, per quanto pare, allo stesso scopo il Collegio dà facoltà ai Procuratori di adoperare colonne, pietre e legnami della chiesa rovinosa di S. Andrea de Aymanis appartenente alle Monache di S. Girolamo di Venezia, salvo a compensarne queste con qualche proporzionata elemosina. Simili provvedimenti, e istanze a Roma per ottenere di poter devolvere alla fabbrica rendite d'altri ecclesiastici beneficii o fondazioni, ed altri partiti di tal genere, si ripetono spesso anche nei secoli seguenti, con una costanza che fa onore veramente alla Repubblica. Quanto alla esecuzione di questi ristauri del 1454 e in quali punti speciali se ne debbano riconoscere le tracce, assai poco si può dire; perocchè quanto all'esterno, anche se si potesse riuscire a fare qualche assaggio, frammezzo alle parti del Palazzo addossate alla chiesa, poche e mal sicure conclusioni se ne trarrebbero: e quanto all'interno le successive riparazioni di cupole,

(1) Il passo delle *Vite* riportato dal Muratori segna veramente la data 1429: ma l'identità del giorno 6 Marzo e le poche circostanze del fatto tanto simili a quelle descritte dalla citata cronaca Dolfin, ci fanno sospettare, non già che si tratti d'un altro incendio, ma di un semplice errore di numero, e che vi si debba leggere appunto 1419.

di musaici e di rivestimenti vennero a modificare notevolmente l'opera di quegli anni. Convien dunque starsi contenti al cenno fugace, che ne diè a suo luogo il Cattaneo (Vedi pag. 202).

IX. — Non più che ott' anni dopo il principio di tali lavori di risarcimento s'abbelliva la crociera di due nuovi altari: opere di stile spiegatamente lombardesco, o della Rinascenza, come altri con più comprensivo vocabolo suole chiamarlo. Sia permesso nondimeno a noi veneziani mantenere anche quel primo appellativo e tenercene; per giusta gratitudine, se non altro, ad una numerosa famiglia d'artisti qual fu quella dei Lombardo, che con Martino, Moro, Antonio, Pietro, Tullio e Sante, tante e così gentili creazioni disseminò nella nostra città, pel corso di forse cento e venti anni. È quello stile che trionfa nel superbo Palazzo Vendramin, come nel più modesto ma non meno ornato dei Da Ponte a S. Lio; negli ardimenti e fra le mescolanze di forme gotiche a S. Zaccaria, come nella semplicità di S. Maria Formosa e di S. Giobbe; negli splendori della antica Scuola di S. Marco (ora Ospitale Civile) come nella leggiadria della Madonna dei Miracoli e nella più modesta appariscenza del Campanile di San Pietro di Castello. E sono opere delle quali più d'una è anteriore di tempo ai due altari di cui discorriamo: e in parecchie di esse, come in questi, apparisce il nome di Cristoforo Moro anche innanzi che fosse doge, siccome quello che le ordinò o promosse o ne aiutò del suo il compimento.

Un altare a S. Paolo addossato al pilone che resta a sinistra di chi guarda la cappella di S. Pietro esisteva già, giusta il Meschinello, sin dal 1334: ma il pio Doge Moro, il doge profetato da S. Bernardino da Siena, vi fece erigere in cambio quest'altro, nel 1462, nel nuovo e da lui forse prediletto stile. Contemporaneamente fu eretto per opera del Moro stesso l'altro altare corrispondente sull'istessa linea della crociera, che è dedicato a S. Giacomo. Similissimi ambedue nelle proporzioni e nelle forme, sì delle linee generali, e sì delle nicchie, delle caratteristiche balaustrate ai fianchi, e degli eleganti cimieri e dei putti, hanno questo solo divario che l'ultimo, in luogo del bassorilievo, nell'antipetto della mensa porta scolpiti cinque mazzi di fiori legati da nastri. Se poi i due graziosi altarini si debbano a Pietro Lombardo, come opina il Cicognara, ovvero ad alcuno degli artefici toscani che lavorarono a S. Giobbe, come altri pensa, ovvero finalmente a Luca della Robbia, come pareva al Cattaneo di poter giudicare, noi non vorremmo certo decidere, perchè sprovveduti di documenti irrefragabili; e sarebbe d'altra parte nulla più che presunzione la nostra, se dimenticando il nostro umile ufficio di cronologi, volessimo intruderci così a sentenziare fra i solenni maestri dell'arte.

L'anno poi 1486 segna il principio di due altri lavori, che sebbene meno visibili, hanno però colla Basilica una stretta attinenza. E l'uno è la nuova cappella di S. Teodoro, che quasi a memoria dell'antica sua Chiesa, incorporata almeno in parte (come si disse) in quella di S. Isidoro e a risarcimento del culto verso l'antichissimo patrono del luogo, e nel tempo stesso come luogo di adunanza del santo Uffizio della Inquisizione, si eresse appunto in questo tempo, un pò verso il nord-est della basilica, sin quasi a toccare il Rivo detto di Palazzo. Dalla destinazione che poi ebbe, fu detta anche la chiesa del Santo Uffizio: oggi non è che parte della Sacristia Canonicale. Nell'interno nulla presenta di notevole, salvo le giuste proporzioni, salvo due altari che vi furono eretti nel secolo XVIII e un mosaico che non è forse dei migliori: ma questa povertà è compensata ad usura dalla bella facciata, che si può osservare uscendo di chiesa per la porta laterale della Cappella di S. Pietro e avviandosi verso il Ponte di Canonica. La facciata è semplice a dir vero: ma in tale elegante semplicità spicca la porta finamente lavorata in pietra d'Istria, co' suoi stipiti ornati da delicatissimi bassorilievi, col suo fregio a fogliami e crocette, col suo archivolto ad ovoli e dentelli, che fa cornice ad un bellissimo musaico di ottimo stile, rappresentante la mezza figura di S. Teodoro. Quinci e quindi due finestre, e più alto sopra la porta, un'apertura rotonda: al di sopra termina l'edifizio un frontone triangolare colla sua cornice che risponde al carattere della porta. Dalle pitture a fresco che in antico adornavano gli spazii nudi della facciata sono appena visibili alcune tracce: sono le pitture dovute forse a Francesco de' Tarconi di Cremona, che circa quel tempo dipingeva nella chiesa due portelle per l'Organo, o più probabilmente a quel M.° Tommaso *depentor* di cui parla il *Docum.* n. 864. L'architetto, a giudicare da certe note del Registro dei Procuratori, dovrebbe credersi M. Zorzi Spavento, che certamente è nominato siccome *proto* nel Maggio 1490, e sotto esso in quell'anno e nel seguente lavoravano i *pilastri* e le loro *fusaruole*, il fregio (frixo) e l'*intaglio al vôlto della porta* Mastro Sebastiano e Matteo da Valle. Ma resta dubbio se lo Spavento fosse *proto* della Procuratia ovvero dei Magistrati al Sale; perocchè tra le note dei Procuratori ve ne ha una, come vedremo, che può benissimo su questo punto far rimanere dubbiosi.

Ed è appunto questa nota che ci fa comprendere come contemporanea a quella della Cappella di S. Teodoro sia stata l'erezione della odierna sacristia propriamente detta. Certo anche prima qualche cosa di consimile per servigio del tempio ci dovette essere o in quel luogo, o molto vicino: ma per la cresciuta ampiezza della Basilica, pel cresciuto numero de' sacerdoti, e il loro grado e dignità maggiore, insufficiente o disadatto; onde si pensò di costruire a tal uopo un edifizio più vasto. E questo sorse tra il 1486 e il 1493, poichè di quegli anni (tra le altre) è una nota di Bartolomeo Buono *proto* in cui dà conto d'aver misurato le fondamenta della Sacristia e della Cappella di S. Teodoro, e la fondamenta dei piedritti (?) su cui doveansi impostare le vôlte (1). E l'edifizio sorse e fu compiuto in breve, lavorandovi, tra gli altri, un M.° Antonio da S. Vitale, tagliapietra, e un suo fratello Giacomo: il sospetto che v'abbiano avuto parte i Lombardo non è giustificato a parer nostro nè da alcuna necessità, nè da alcun documento decisivo. Semplice e severa è la struttura del luogo, come alla sua destinazione si conveniva: ma le nude linee dell'ampio rettangolo in cui si apre sono, a così dire, smorzate dalle sette finestre che gli dànno luce, sebbene non tutte rispondano allo stile del rimanente, e attenuate più gradevolmente dalle quattordici arcate delle pareti, che si levano a sostenere

(1) « Le fondamente de la sagrestia e de la capela *(di S. Teodoro)*, le fondamente dei muri maistri sono pie 6 largi — sono passa per longeza 27 1/2 — Le fondamente de le tresse donde die andare i volti sono large pie tre 3 per longeza sono passa 10 1/2 — Mesurado per Maistro Bortholomio protto » (vedi i Registri dei Procuratori *de supra* vol. I, e nel volume dei *Documenti* i nn. 854, 860, 862, 863, 865).

la vôlta. Un terzo circa dello spazio di tal rettangolo, diviso dal restante per via d'una balaustrata di noce, è riserbato alla custodia dei minori arredi sacri, occorrenti alla giornata, riposti in bellissimi armadii, che sono contemporanei e anche in parte anteriori alla costruzione del luogo; lungo le pareti rimanenti corrono spalliere e panche di noce artisticamente lavorate, il cui disegno è del Sansovino, l'esecuzione di Santo d'Antonio *marangon*, nel 1554. Tutto questo complesso di grandioso nelle linee, di elegante nella parte architettonica ornamentale, di corretto nelle opere di rivestimento in legno, di squisito nelle tarsie degli armadii (vedi Testo parte III, capitolo *Tarsie ed intagli*), ma sopra tutto di splendido e di finito nei musaici che brillano nelle mezze lune e nelle vôlte, e dove prete Alberto Zio, il Riccio e i fratelli Zuccato sui cartoni di Tiziano e del Pordenone fecero le estreme prove di loro valentia: tutto questo, dico, rende la sacristia una delle parti della Basilica più degne di ammirazione, e non ci permette di sorridere quando udiamo il Pasini (op. succit.) esclamare nella foga del suo entusiasmo, che essa è *la più bella sacristia del mondo*. Tutt'al più si potrà dire che un po' più misurato negli entusiasmi suoi era il Vasari, allorchè, scrivendo della sacristia di S. Maria in Organo di Verona, sentenziava *ch'essa è la più bella d'Italia*.

X. — L'ordine cronologico ci porterebbe a questo punto a parlare della cappella Zeno o, come volgarmente la chiamano, *della Madonna della Scarpa:* ma perchè dell'area ch'essa occupa e della primitiva forma e destinazione di quell'angolo del vestibolo ragionò già il Cattaneo, e sopra tutto perchè altri si dee occupare più diffusamente, in altro luogo di questo volume, della sua erezione e delle particolari bellezze ch'essa racchiude, a noi non resta che rammentare qui sommariamente alcuni dati. Ricordiamo cioè che il primo nome di tal cappella devesi al Cardinale Giovanni Battista Zeno nipote di Paolo II, il quale morendo nel 1501 lasciava in testamento gran parte di sua sostanza alla Repubblica; che il Senato nel 1505 gli decretava un monumento funebre in questo luogo, adattandolo e ornandolo a tal fine: che i lavori principali vi si compirono da quell'anno sino al 1515, e che vi operarono, ciascuno lodatamente secondo il suo genere, Antonio e Pietro Lombardo, Alessandro Leopardo, Giovanni Alberghetti, e Pier Giovanni dalle Campane o *Campanato*. Nè de' mosaici a noi tocca parlare: perchè (ci giova ripeterlo) e su questo e sopra ogni altro genere di ornamenti o di lavori speciali che abbiano a parte una propria illustrazione nell'Opera presente, non è lecito a noi per nessun titolo di soffermarci a discorrere.

XI. — Ben ci crediamo in obbligo di registrare la data del dì 7 Aprile 1529, quella cioè del giorno in cui i Procuratori di S. Marco, *ottimamente informati della sufficienza e bontà di Maestro Jacopo Sansovino architetto*, lo eleggono *Proto* della Procuratia, in luogo del Buono testè defunto, collo stipendio di ducati 80 all'anno. Già in altri edifizii sacri e profani aveva il Sansovino mostrato il suo valore, e in parecchi altri lo mostrò dipoi, così in Venezia come in altri luoghi del dominio, improntando i disegni e le opere sue d'un gusto classicista, se si vuole, ma originalmente inteso ed applicato non senza una certa libertà nei particolari. E convien dire che grande fosse il suo zelo pel nuovo suo ufficio, e chiaro il merito dell'arte, se poco più d'un anno dopo, *considerata la sufficienza e la probità del discreto Maestro*, i Procuratori elevano il suo stipendio a 120 ducati, e passati appena sei mesi lo accrescono di altri 60, e nel 1531 gli concedono l'uso gratuito di una bottega e due stanze in piazza S. Marco, sempre in vista dei suoi meriti (vedi *Documenti* ecc. ai n.[i] 173, 175, 177, 178). Per quaranta anni e più, malgrado ancora di una triste vicenda toccatagli (1), tenne onoratamente il Sansovino il suo ufficio, cioè fino alla morte; e l'esercitò poi in opere di architettura, di scultura, e d'ogni altra arte che a conservazione, riparo o abbellimento della Chiesa potesse occorrere, proponendo i ristauri necessarii e invigilandone l'esecuzione, dando ai minori artisti i disegni, collaudandone le opere, e d'ogni cosa, a dir così, dovendo render ragione. Noi non prenderemo alla lettera quanto Francesco Sansovino figliuolo di Jacopo afferma in una certa sua istanza, che cioè « la Chiesa di S. Marco stata per 30 anni sui pontili fu conservata e salvata » dal padre suo: ma è attestata dalle Terminazioni e dagli ordini stessi dei Procuratori la frequenza dei lavori di riparazione, massimamente nel tetto e nelle cupole, che ei dovette dirigere, i disegni o i modelli di statue, di bassirilievi o d'altri ornamenti in bronzo, in pietra, in legno, ch'ei diede, i collaudi di opere altrui ai quali fu chiamato, senza contare i numerosi suoi lavori indipendenti dalla Basilica, e ideati per altre città. È al Presbiterio tuttavia che è raccomandato più particolarmente il suo nome d'artista rispetto a S. Marco: perocchè, lasciando stare la parte che egli ebbe nella disposizione di alcuni particolari ornamentali del coro, dei quali poi fecero perder la traccia le successive mutazioni, quattro sue opere anche oggidì vi si ammirano: i parapetti di bronzo istoriati, con alcuni fatti della vita di S. Marco, che adornano i palchetti inferiori ai fianchi del coro: i quattro Evangelisti seduti pur di bronzo, che insieme coi quattro dottori coronano la balaustrata innanzi all'altar maggiore: la bellissima porticina di bronzo dorato con Cristo risorto ed angeli varii, in bassorilievo, che chiude il tabernacolo dell'altare addossato al nicchione centrale dell'Abside, o altare della Croce, come suolsi chiamare; e sopra tutto poi la superba porta di bronzo che il Sansovino ideò e disegnò nel 1556, e Pietro dalle Campane, Tagliapietra e Zotto fusero egregiamente sotto la sua vigilanza (vedi Portaf. V, tav. 332). Il bel lavoro non mancò delle sue amarezze, poichè qualche differenza sulla spesa, che fu di ducati 2286, insorse poscia fra il Sansovino e i Procuratori; come più tardi diè luogo ad una causa tra la Procuratia e Francesco Sansovino figlio di Jacopo una certa statua di marmo della Madonna: delle quali differenze la storia minuta può leggersi nel volume dei Documenti (vedi n.[i] 199 e segg. - 224 e segg.), a cui rimandiamo i lettori. Già prima di tali lavori, cioè nel 1545, aveva il Sansovino dato il disegno pel coperchio del Battistero, che fu poi gettato in bronzo da Domenico di Firenze e Luciano da Padova: e il modello altresì della non meno bella statua del Battista che vi torreggia nel mezzo, fusa poscia, in bronzo del pari, dal padovano

(1) È l'accidente occorsogli nel Decembre 1545, quando crollò improvvisamente la gran vôlta della Libreria, edifizio, come ognun sa, ideato ed eretto dal Sansovino, e che allora appunto era appena compìto. L'architetto, che con precipitato giudizio di certi ministri fu riputato colpevole del disastro, fu anche imprigionato: ma Tiziano, l'Aretino, varii patrizii e parecchi potentati d'Italia, che ne fecero altissimo rumore, ottennero ben presto ch'ei fosse posto in libertà. Non potè per altro scansarsi da una passeggera sospensione dello stipendio e da una ammenda di mille ducati per risarcimento dei danni (vedi TEMANZA, *Vite degli Architetti* ecc., Venezia, 1778, pag. 237 e segg.).

Francesco Segala. E al Sansovino si deve se la bellissima vasca battesimale fu riconosciuta di qual pregio fosse, e se perciò fu tolta all'ignobile officio di raccoglier l'acqua piovana, e di lavarvi dentro gli arnesi dei lavoranti. Ma lasciando anche stare quelle egregie opere e i disegni degli armadii della sacristia ed altri disegni d'abbellimento, sta bene ricordare come nel 1547 per ampia commissione avutane dai Procuratori racconciò la diligenza del Sansovino la cupola settentrionale che stava per cadere, e il tetto di quella parte e di altre ancora della Chiesa, come dai documenti si può agevolmente comprendere. Comparisce infine il suo nome in parecchie altre guise negli atti di quel tempo, sia come arbitro, sia come speciale sorvegliante a lavori del pavimento (1553-56), o come testimonio nel celebre processo contro i fratelli Zuccato, o in altre guise. Volendo poi scendere al minuto, si dovrebbe dire come, lui proto, si aprì per la prima volta dietro l' Organo meridionale una porta per comodo della Dogaressa (1557) la quale volesse assistere privatamente alle sacre funzioni, a condizione però che, mancando la Principessa, la detta porta si murasse tantosto; si rifecero, come spesso anche prima, gli stendardi agli angoli della loggia della facciata; si murarono gli accessi tutti della Cripta (1569) per timori (forse ad arte sparsi od esagerati) di qualche criminoso attentato d'incendio o d'altro simile, come racconta la cronaca Agostini (*Museo Civico*, Cod. 2752). Ma poichè così fatti particolari, oltre che menarci troppo in lungo, appartengono piuttosto alla storia civile o aneddotica che all'architettonica della Basilica, noi ce ne passiamo, per affrettarci a registrare qualche altra opera posteriore, o qualcuno dei particolari od accidenti successivi più importanti.

XII. — E tra questi non si può tralasciare l'incendio, che nel 1574 offese sì gravemente il Palazzo ducale, propagandosi poi per una delle cupole alla Chiesa attigua, bruciando il coperto di essa cupola, danneggiando anche l'interno, e guastando altresì uno dei pinnacoli della facciata di mezzodì, quello, crediamo, più vicino al Palazzo. E cupola e pinnacolo si rifecero ben presto, come attestano i Cronisti (vedi *Documenti*, 311 e 885); ma conseguenza probabilissima dei franamenti prodotti da quell'accidente furono i guasti recati alla tribuna o Ciborio dell'altar maggiore, che i Procuratori vollero riparati nell'anno stesso, ponendo all'incanto l'erezione di una *tribuna con la lanterna* (cupolino).... « et sia più ben fatta di quella in opera all'incontro della suddetta abbrucciata » (Doc. 328). Lo stesso dicesi del danno sofferto dall'altarino di San Paolo, al quale Maestro Bernardino scultore rifece parecchie parti e figure : lo stesso dei lavori ordinati nel 1594 alle finestrelle delle cupole, le quali non pare che allora fossero tutte difese da invetriate, e dei riattamenti fatti al colmo della chiesa sopra il coro: riattamenti però, che sebbene eseguiti negli anni 1597-98, lasciavano lamentare solo due anni dopo che la pioggia penetrasse in chiesa pei piombi del coperto (Doc. 899).

Infrattanto si pensava ad una piccola giunta da farsi alla Sacristia : poichè all'anno 1587 troviamo una deliberazione del Senato, che assegna la somma di mille ducati per il *luogo del secreto*, « da essere fabbricato sopra la guardarobba della sagrestia della Chiesa di San Marco, per conservatione et sicurtà delle scritture secrete dello Stato nostro ». Se e come quel danaro sia stato speso e se a quel preciso effetto, non lo potremmo dire con certezza, dacchè non vediamo nei Documenti che seguono, come di altre opere accade, polizze di pagamenti che a tal lavoro si riferiscano (1): anzi ci fa dubitare alquanto del contrario il vedere all'anno 1677 un rescritto dei Procuratori, i quali, avuto prima il parere del Proto, Baldassare Longhena, e a patto che la Procuratia non ne abbia a sostenere alcuna spesa, consentono all'istanza del Doge « di costruire un loco sopra la sacrestia della chiesa ducale per riponer li argenti, servono nelli pubblici banchetti » (vedi Docum. 514).

Degno è ancora di nota che solo nel 1589 fu decretato doversi l'antica e venerata immagine della Beata Vergine, sino allora conservata nella soprasacrestia, collocare per maggior devozione ed onorificenza nella cappella di Sant' Isidoro, e aversi a tal fine a fare un armadio o edicola di ferro, dorato di fuori e dipinto azzurro di dentro : il che eseguirono diligentemente un Maestro Giacomo fabbro ed altri artisti nell'anno stesso e nel seguente. Nè fuor di luogo è notare l'importanza data dai Procuratori ai due stendardi sugli angoli della loggia della facciata maggiore, e la frequenza degli ordini dati per racconciarli o rifarli, a partire dal 1563, e via via proseguendo nel 1601 e in varii altri anni successivi. Così convien dire che essi riconoscessero pur qualche pregio nei due Reliquiarii o edicole gotiche del coro già altrove accennate, se nel 1603 le fecero diligentemente ristaurare da *Mistro Moro Grapia* (Grapiglia?) intagliatore e da un M. Giacomo scultore. Ma non è da farne meraviglia, poichè nulla, staremmo per dire, sfuggiva allo sguardo dei Procuratori o di quelli da loro deputati alla sorveglianza della Basilica. Ce n'è prova, fra mille altri, il Docum. 365; coi molti, disparati e minuziosi ordini ch'esso contiene, e che mirano alla conservazione, al decoro, alla sicurezza, si può dir, d'ogni luogo della Basilica. Rammentiamo fra tali ordini quello d'una più decente custodia all'Altare del SS., che era ancora in fondo all'abside del coro, la balaustrata e la chiusura di questo altare, come di quello del Cristo o *Capitello*, e di quello ancora della *Cappella Nova* e di San Clemente; la chiusura delle finestre nella Cappella Zeno, e di un'altra che dalla Cappella di Sant' Isidoro guardava in Chiesa : e in fine, ciò che più monta, il ristauro generale del coperto, il quale minacciava rovina, o era tale almeno che, tenendo l'intonaco greggio delle cupole inumidito, impediva o ritardava notevolmente il lavoro dei mosaici, che non vi facevano solida presa. Nello stesso anno 1604, data di quegli ordini, si riapriva la Cripta lasciata già dal 1580 in preda alle acque, per levarne alcune statue di marmo antico, che servivano di pala all'altare della sottoconfessione, e si rifaceva il pinnacolo caduto verso la Corte di Palazzo, nel quale si poneva la statua rifatta della Speranza. Poco stante (1607-10) Girolamo Paliari fondeva in bronzo le portelle dell'altare del SS. Sacramento, e gli scalini per la porta maggiore e i quattro Dottori per la balaustrata del Coro : la quale, diciamolo per incidenza, non era allora come oggidì, ma circondava da tre lati il Ciborio o Tribuna, lasciando spazio tuttavia per girarle attorno internamente senza disagio.

(1) La *secreta nuova ultimamente fabricata*, di cui si parla in un Decreto del Senato (Libr. *Terra*, filza 229), crediamo che non sia da confondersi col *luogo del secreto* suaccennato. Quella, come il contesto fa capire, è la Cancelleria secreta nuova, sotto la quale al pian terreno, si concedeva qualche stanza ad uso privato del Doge e a corredo della sua abitazione.

Quanto all'esterno, troviamo che minacciando il rivestimento marmoreo della facciata di ponente di cadere, anzi alcune lastre essendo andate già spezzate e perdute, i Procuratori statuiscono nel 1608 che non sia più permesso di tenere scanni o banchi da merci intorno la Chiesa, ma che i venditori debbano ritirarsene sino alla linea degli stendardi. Ordinano inoltre che sia rifatta la finestra maggiore a ponente: che sia coperto di piombo il corridoio esterno della Cappella del SS., onde penetrava l'umidità dell'acqua piovana (1609): e fanno compiere poi il riattamento del coperto da Maestro Marco della Carità, che in guiderdone di questo e d'altri suoi diligenti servigi ebbe l'onore di esser poi *condotto* come sovrastante della Procuratia. Sotto gli ordini pertanto di lui dovettero esser eseguite nel 1615 le riparazioni alla facciata settentrionale, donde molte lastre di marmo si venivano sfasciando e cadendo, e il ristauro del voltone che sovrasta alla cappella di San Isidoro: e un anno prima la doratura dei reliquiari gotici, dei capitelli delle colonne al vecchio altare del Sacramento, del cupolino che sormonta il pulpito dell'Evangelo e di altri ornamenti nella Chiesa e nelle cappelle.

XIII. — Ma più importa tener nota dell'anno 1617, siccome quello che due altari di nuovo stile aggiunse alla Basilica, mutando il titolo e la destinazione dei due ivi preesistenti. Allorchè cioè fu stabilito di riporre in più cospicuo luogo che non fosse la appartata cappella di Sant'Isidoro l'immagine della B. Vergine, e parve più opportuno di assegnarle invece l'altare di San Giovanni, venne la necessità di apparecchiarle a tal fine una nicchia adatta, e perciò di mutar forma al vecchio altare del 400 che non vi si confaceva. Nel medesimo tempo, dappoichè l'altare dell'Abside rimase definitivamente assegnato alla custodia del SS. Sacramento, invece che alla insigne Reliquia della Santa Croce che vi si venerava, questa si stabilì di collocarla altrove, cioè nell'altare della crociera meridionale, dedicato già più anticamente a S. Leonardo e a Sant'Antonio abate. Con tale ricordo storico è facile spiegare perchè sotto la cupola meridionale il musaico porti ancora nel luogo più cospicuo la figura di San Leonardo, e le pareti superiori della cappella mostrino in mosaico rappresentati i fatti della vita di lui: e d'altro canto perchè sopra la porta di fronte all'altare della B. Vergine in una forma e in uno stile manifestamente più antico apparisca collocata l'effigie di San Giovanni, il discepolo diletto, che ha ceduto il posto alla Madre divina, pronto quasi ad uscire, se ne fosse mai bisogno, purch'Ella sia glorificata.

I due altari (vedi Portaf. V, tav. 278 e 276), ambedue di stile classico, similissimi nelle proporzioni, nelle linee, nella qualità dei marmi e degli ornamenti, paiono nati ambedue ad un parto: e poichè nei registri della Procuratia trovasi tra le altre cose assegnata una somma di pagamento a Maestro Tommaso Contin per aver fatto il disegno e la pianta di quello della Madonna (Doc. 418), ben è lecito conchiuderne che d'ambedue egli dev'essere stato l'autore. A crescerne la simiglianza contribuirono nell'uno e nell'altro le valve di bronzo della custodia o tabernacolo, modellate da ignoto artista, le cui iniziali B. B. F. si veggono in ambi ripetute, e fuse egregiamente da Maestro Gabriele Orlandini e da' suoi eredi. Che se un delicato senso artistico trova qualche poco di manierato nella posa degli angeli adagiati sul frontispizio, o nelle sagome di qualche parte dell'architrave, nell'insieme degli altari deesi riconoscere, oltre che ricchezza senza ostentazione veruna, correzione e buon garbo per quel tempo non molto comune. Imperciocchè non è da dimenticare l'età in cui furono fatti, quella cioè in cui cominciava a tentare i suoi trionfi il *marinismo* dell'architettura. D'un solo particolare, più come curiosità storica che come fatto d'importanza, ci si consenta di far cenno quanto all'altare della B. V.: ed è che i due fori sotto le statuine che fiancheggiano la custodia, furono fatti per consiglio del celebre pittore Jacopo Palma, interrogatone all'uopo dai Procuratori, affine di arieggiare la nicchia e impedire all'umidità di danneggiare la venerabile effigie conservatavi dentro.

Le due tribune o Ciborii che proteggono i due altari, simili anch'esse fra loro (salvo che nella meridionale le due colonne anteriori sono di porfido e a una certa altezza fasciate di bronzo a traforo, anzi che di cipollino e liscie), sono certo anteriori agli altari medesimi, e probabilmente coetanee alla tribuna dell'altar maggiore, colla quale hanno una manifesta analogia: e al pari di quella ebbero per un certo tempo la loro cupola sferica di rame dorato, dacchè anche di ciò parecchi documenti fanno menzione. L'età più precisa però mal si potrebbe accertare, poichè al tutto ne tacciono le scritture. È accertato per lo contrario che contemporanea all'erezione di questi due nuovi altari è la riduzione dei cancelli o parapetti che separano rispettivamente le due cappelle dalla crociera; i quali, come le tracce anche oggidì visibili attestano, furono abbassati di quasi un terzo della loro altezza, alleggerendo altresì la fascia superiore della cornice di verde antico, per dar agio ai devoti di veder meglio l'interno.

Furono queste le ultime opere artistiche, le quali si possono in qualche modo chiamar nuove, rispetto alle altre d'allora della Basilica; da questo tempo in poi, per ciò che concerne l'architettura, nulla o assai poco si è innovato; e meno poche e lievi eccezioni di qualche porta aperta o di qualche finestra o cancello, tutto lo sforzo si riduce a ripulire, a lavare, a racconciare, a tenere in piedi, o come che sia, conservare. Siffatto spirito di conservazione, che è caratteristico nel Governo della Repubblica in generale e che trasparisce in modo specialissimo dagli atti dei Procuratori riguardanti la Chiesa, fu per buona ventura l'ostacolo forse più valido, che impedì, al nuovo e corrotto stile introdottosi allora nell'arte, di spadroneggiare in San Marco. Il barocco, che pur aveva cominciato a far le sue prove e a riscuotere applausi, sebben a Venezia forse meno che altrove, parve ritrarsi riverente e sbigottito davanti alla Basilica d'oro: o se vi entrò, nol fece che di furto quasi, in qualche modanatura, in qualche figura de' mosaici, ma non più in là.

XIV. — E non mancava tuttavia chi ve lo avrebbe potuto introdurre, se fosse stato poco intelligente o prosuntuoso; ma tale non fu quel Baldassare Longhena, che negli atti vediamo comparire la prima volta nell'anno 1630 come Proto della Procuratia, e che per oltre mezzo secolo seguita a comparirvi come tale. È un nome senza dubbio rispettabile, che rammenta il tempio della Salute, i palazzi Pesaro, Lezze, Flangini, Widmann ed altre opere, ammanierate se vuolsi, singolari, strane, ma pure sempre grandiose e in molte parti commendevoli; tuttavia di questo nome egli non ambì

punto di far pompa sulle pareti o nell'ambiente della Basilica. Qui egli dimenticò le enormi volute di rinfianco alla Chiesa votiva, gli strani mascheroni di Cà Pesaro, le non meno strane cariatidi dell'Ospedaletto, se pur quest'ultima è opera di lui; qui non si ricordò d'altro che delle modeste cure di conservazione cui doveva attendere, dei minuti ma pur urgenti bisogni che la Chiesa veniva via via manifestando, per rappresentarli ai Procuratori, e giusta i loro ordini mettervi riparo.

Già prima di lui s'era nel 1618 ristaurata la Canonica, facendovi anche la comodità di alcune stanze pel Doge; s'erano poscia aperte due porte, l'una che dal presbitero andava in Canonica, l'altra in Palazzo; si erano ripassate le facciate esterne, e provveduto a parecchi guasti del coperto qua e là, e in particolare del vôlto sopra il Battistero. Sotto la sua sorveglianza poi si fece un nuovo ristauro alla facciata settentrionale, e fu allora forse che a fianco della porta *dei fiori*, la porta settentrionale del vestibolo, s'infisse il basso rilievo rappresentante San Leonardo, il quale adornava prima il suo altare vôlto pur dianzi ad altro uso. Del quale ristauro fu quasi una conseguenza il rifacimento della cupola settentrionale (1640) e quello del tetto sopra la sacristia (1643), e un anno dopo l'allargamento delle cinque finestrette dell'arcone sopra l'altare della Madonna per dargli più luce: la stessa precisa ragione, che fece dare insolita disposizione ed ampiezza alle sei finestre dell'arcata che sovrasta alla Porta del Battistero, e che aveva suggerito pochi anni prima di dare internamente la maggiore strombatura possibile alle tre vecchie finestre del Battistero medesimo verso la Piazzetta. E in questi anni del pari frequenti polizze od ordini noi troviamo dati a questo o a quello di lavare e pulire gli altari, di lavare o *fregare* i marmi della Chiesa, le colonne stesse della facciata; il che non è male ricordare oggi a certi amatori troppo zelanti d'una sudicia antichità.

Ma più che questo vuole essere registrato un decreto del Maggior Consiglio, del quale non sappiamo se il Longhena abbia il merito dell'iniziativa, ma a cui le misure prese in tempi anche a noi più vicini hanno dato ragione. È il decreto cioè del 1648, in cui il M. C., osservato che gran danno riceve la Chiesa di San Marco, « particolarmente nell'opere e figure di musaico con li tiri di coette e mortari che si è introdotto sbarare frequentemente nella Piazza.... intende che resti espressamente proibito di farsi in avvenire .... per qualunque occasione di sollenità, ceremonie ed allegrezze, tiri di coette, mortari et altri sbari senza espressa licenza di esso Consiglio, e così dovrà essere puntualmente eseguito (vedi Doc. 470) ». Tal decreto i Procuratori ben tennero a mente, e quasi cinquant'anni dopo (1697), quando parve loro ne fosse il bisogno, ebbero cura di farlo rinnovare dal Senato ancora più esplicito e reciso.

Nè per questo perdevansi di vista i minori e persino i minimi provvedimenti pel decoro e il buono stato della chiesa: onde ora si racconciano i *banchi* del Coro e gli intarsii corrotti e guasti dal tempo (Doc. 437); ora si dà fine alla chiusura della Cappella di San Clemente con balaustrata e cancelli di ferro (ann. 1656); ora si aggiungono ad ornamento dell'altar maggiore i porta ceri di bronzo fusi da Maestro Antonio Toniol dai Bronzi, e si colloca sotto la sua edicola nella facciata verso San Basso la statua della Prudenza lavorata da Clemente Merli (ann. 1657): poco stante si affida il ristauro e il buon governo dei quattro organi allora esistenti (1659) al Padre Francesco Magini, e più tardi ad istanza del Maestro di Cappella si fa una scaletta per salire all'organo superiore in *cornu Evangelii*; o ai palchetti superiori del Presbiterio si aggiungono i cancelli a traforo fatti da Tommaso Zanchi (v. Doc. 953-54); o la sacristia si arricchisce d'un'aquila di bronzo e di altre suppellettili e quadri venuti da Corfù, sacri avanzi di un dominio perduto (1669-70): ovvero a predelle, a parapetti d'altare e a cento altre più minute cose si fa attenzione e si mette mano con amorevole cura.

XV. — Una per altro delle sollecitudini più costanti e delle più gravi cause di dispendio, sopra tutto in questa seconda metà del secolo XVII e nel seguente, fu quella del coperto della Chiesa. Come avviene a chi guarda gli oggetti a ragguardevole distanza, che mal può misurare gl'intervalli onde essi sono reciprocamente divisi; così a noi può forse parere che troppo vicini di tempo sieno quei lavori di colmi, di cupole, di corridoi: e forse anco siamo tentati di accusare l'imperizia o la poca coscienza dei lavoranti o degli appaltatori cui erano affidate quelle opere. Ma chi guardi dall'alto e misuri l'ampiezza della superficie che si doveva rivestire e difendere continuamente da molte naturali offese, e consideri la strana complicazione, l'intreccio continuo di linee, di angoli, di cerchii risultante dalla forma e dagli aggetti delle varie parti della Chiesa e la maggior difficoltà per conseguenza di premunirle in modo durevole da ogni specie di invasione, troverà, crediamo agevolmente spiegata quella frequenza di ordini e di lavori. Di alcuni già accennammo più sopra: nel 1657, forse per effetto di quella meteora in forma di nube bianchissima che rovinò campanili, case e le statue altresì di San Marco, e di cui parla il Doc. n. 948, se ne manifestò un nuovo bisogno. E a questo si cominciò già a rimediare in quell'anno medesimo, ma non sì che nel 1660, non si trovassero « le cubbe di San Marco.... in stato bisognoso di molti concieri, così di legnami, come de piombi (v. Doc. 483) ». Vi si lavorò certamente; ma altri ripari sia alle finestre delle cupole, sia nelle cupole stesse furono necessarii nel 1675; e tuttavia otto anni dopo *la cupola* (centrale) *era cadente*, come dice un atto d'allora, e fu fatta ricostruire (Doc. 526-530). Da quella scrittura poi e dalle polizze che l'accompagnano noi possiamo volendo rilevare la spesa di quel rifacimento, che fu di lire venete 13,334:16, e le spese pur ragguardevoli di altre non lievi fatture nel coperto e nei ballatoi esterni, e insieme una notizia che fa onore al buon giudizio dei Procuratori. Trattandosi cioè che si era rifatta la cupola e quasi ridotto al termine il cupolino che la sormontava, « tuttavolta (usiamo le precise parole del documento) parendo che la forma con la quale il medemo è costrutto sia moderna, e vertendo altra opinione *che debba farsi nella forma antica come prima*... fu preso nel Bossolo bianco per l'antica con balote sei, ed una nel verde per la moderna. » Non passarono quattro anni da quel lavoro, e fu bisogno di ricostruire la cupola settentrionale, nella quale si spesero altre quattro mila lire circa, senza contare il valore del piombo: e subito dopo, cioè nell'Aprile del 1690, si dovette accomodare la cupola occidentale, cioè verso la principale facciata, la quale, giusta relazione del Perito della Procuratia, era in pericolo ed aveva perciò necessità di una *celere reparatione* (*Atti Proc. S. Marco*, vol. 24

e 88). Più tardi (1709) per la cappa di legname, la coperta di piombo e il cupolino sopra l'altare del Sacramento in Coro, e per assicurare la cupola del mezzodì, ossia della Croce, si spendono altri ducati 1392, oltre il prezzo del piombo e dello stagno occorrente per queste ed altre parti del coperto, che fu di oltre ottocento e novanta ducati. E tuttavia le acque e le intemperie seguitavano a danneggiare le vôlte, i piloni e le muraglie, come vedremo più innanzi nei rilievi dello Zendrini.

XVI. — Qui intanto ci giova registrare, rifacendoci al 1688, quella solenne deliberazione del Maggior Consiglio nella quale, osservato che l'uso di appender lo stemma dei Dogi defunti lungo le pareti della Basilica, degenerato in ostentazione di fasto, era divenuto anche un pericolo alla sicurezza delle persone e alla stabilità delle stesse pareti del tempio, si statuisce che d'allora in poi gli eredi dei Serenissimi possano bensì collocare in Chiesa lo stemma del doge di loro casato, di quella materia che loro parrà, ma che non ecceda i cinque piedi per lungo e tre per largo. E così si vede dagli atti che fu puntualmente eseguito dai Procuratori in varie occasioni, coll'opera del Proto Giuseppe Sardi succeduto al Longhena; ma poichè si vide poscia nella pratica, che anche ridotto a quelle misure, l'ingombro di tali insegne poteva recar danno, il Maggior Consiglio medesimo decretava più risolutamente nel Novembre del 1722, che, tolte tutte le esistenti, fosse vietato di appendervene nessun'altra in appresso (1). Così scomparve, se vuolsi, per l'archeologo una serie di ricordi storici nei quarantanove stemmi che furono levati (tanti ne novera un Promemoria della Procuratia del 1709, e forse non sono tutti); ma ne guadagnò il tempio in semplice e severa maestà, e ne guadagnarono sopra tutto in solidità le pareti e le fodere di marmo minacciate da quell'enorme peso.

Fra le altre opere poi secondarie e minute, che in questo periodo si fecero nel tempio, come sono quelle di ripulimento, di custodia o conservazione di parti od oggetti speciali, di chiusure, di gradini, ne va ricordata una che più veramente si può dire opera d'arte, ed è quella del grande archivolto sopra la porta maggiore che era crollato (1709) e nella caduta aveva in parte rovinato il festone intagliato che lo incorona. Fu un lungo e delicato lavoro, a cui occorsero operai parecchi e oltre 1270 ducati di spesa; il merito d'averne bene ristaurata la parte ornamentale mancante, secondando o supplendo figure e fregi, devesi allo scultore Antonio Tarsia.

Risparmiamo dopo ciò al lettore la monotona enumerazione di altre meno rilevanti fatture. Probabilmente non gli importa molto il conoscere che nel 1700 fu tolta la comunicazione, che c'era per via d'un passaggio particolare, della Chiesa coll'abitazione del Doge: se non fosse per trovare anche in ciò un altro segno di una progressiva restrizione della libertà e dei privilegi del Principe. E ancor manco gli importa sapere quante volte si rifecero questi o quei gradini delle porte o degli altari, quante altre si racconciarono le finestre o si fregarono i marmi e le colonne dagli appositi *fregadori*. Meglio certo gli piacerebbe che gli discorressimo degli Organi, i quali, a dir vero, nel cadere del secolo XVII e nel principio del seguente diedero non poco a fare ai Procuratori: e meglio ancora se gli dicessimo qualche cosa dei rifatti mosaici del pavimento, pei quali fu questo il periodo del maggior fervore, come era stato il XVI secolo per quelli delle cupole e delle pareti. Ma nè l'uno nè l'altro argomento, ripetiamolo ancora una volta, è punto di nostra spettanza: e il lettore potrà vederli ampiamente trattati altrove da penne valenti e competentissime.

XVII. — Noi pertanto, paghi di semplicemente accennare che si fece nel 1713 un nuovo rassettamento alla zona inferiore della facciata a settentrione, ossia verso san Basso, col dispendio di 1166 ducati; che nel 1716 ai fianchi della porta maggiore si posero dietro alle colonne le fodere di *verdon* di Genova; che altre fodere di marmo greco si apposero nel 1720 nella Cappella Zeno, e al pilone onde si parte la navatina della crociera meridionale, là dov'è la Madonna detta *del Baso*; che in quest'anno stesso il dì di Pasqua fu esposto il Tesoro dopo un ristauro e pulimento generale di tutti gli oggetti, compresa la Pala e il Paliotto dell'altar maggiore, e questo a spese del Procuratore Pietro Foscarini; ci soffermiamo a dire una parola dei gravi e forse troppo discussi ristauri del 1721, la cui estensione e il modo furono determinati in gran parte dal parere del Matematico Bernardino Zendrini, che ne era stato interpellato. Come si vede, cessano in san Marco i Proti artisti e cedono il posto ai periti geometri, ai professori di matematica; più dotti certamente, più eloquenti senza dubbio nelle loro relazioni, ma non sempre di gusto squisito. Fu ad ogni modo provvidenziale questo sopravvenire della scienza in soccorso e salvamento delle creazioni dell'arte; e bene meritò dell'augusto tempio il dotto Matematico della Serenissima colle sue elaborate scritture, suggerimenti e proposte (1). Una delle prime e più importanti che noi incontriamo è quella del 6 Dicembre 1721, in cui prende in esame i varii pareri dei proti o periti Tirali, Tremignon, Gafforello, Pagan e altri, circa i lavori occorrenti in S. Marco, per giudicarli, scegliere i migliori partiti e aggiungervi il suo (Doc. 618). Quattro principalmente, secondo si raccoglie da cotesta scrittura, erano le opere urgenti a cui dovevasi provvedere: si doveva cioè tosto riparare alla crepatura del vôlto maestro sopra l'atrio, allo sfasciamento dei telai che fiancheggiano i voltoni della gran Croce, al dislombamento della cupola che copre il catino dell'altar maggiore, e da ultimo all'infiltrare delle acque per i piombi del coperto. Siffatti danni parvero sì gravi e tale il bisogno di ripararvi sollecitamente, che il collegio dei Procuratori, conoscendo non potere il Procurator Cassiere per le cresciute mansioni supplire a tutto, deliberò di eleggere due del suo grembo col titolo *di Deputati alla preservazione della Fabbrica della Ducale e meravigliosa Chiesa*, per rimediare con la maggior prontezza possi-

(1) Lo stemma più antico che un Promemoria del 1709 registri è del doge Michele Steno (1400), l'ultimo quello di Giovanni Cornaro (1709); ma un'altra nota del 1722 ne registra 40 fra arme e scudi con qualche divario, e ne ricorda fra questi uno d'argento del doge Carlo Contarini, che passava la misura permessa dei cinque piedi. Il primo scudo ducale per altro che sia stato appeso a S. Marco fu quello del doge Marino Morosini nel 1252 (Vedi *Cronaca Anon.* — nella Bibl. naz. di S. Marco — *Ital. Cl. 7. Cod. 1800, c. 93*).

(1) Ben dodici scritture tra pareri, proposte ed appunti ebbe a stendere lo Zendrini, dal 1721 al 1744, circa i lavori della Basilica, e in tutte apparisce l'uomo dotto, esperto e riflessivo. Ne riporteremmo assai volentieri qui qualcuna, da cui ci pare che anche oggi i nostri architetti potrebbero imparar qualche cosa: ma perchè ciò non ci è consentito dalla stessa loro lunghezza e dai limiti a noi assegnati, ci convien rimandare i lettori al Volume dei Documenti, dove sono riportate per disteso.

bile a quei disordini. Per impulso di questi, sotto la direzione tecnica del Tirali, del quale erano state nella massima parte accettate le proposte, e sorvegliando l'opera anche lo Zendrini, si diede mano ai dispendiosi e complicati lavori, cominciando dalla cupola centrale, che si dovè quasi rifare di nuovo, tanto erano infraciditi i legnami che sostenevano il coperchio esteriore, tanto bisognosi di riparazione e la base e i fianchi della cupola interna. E poichè questa era gravata soverchiamente e con pericolo dal peso di quell'esterno involucro e della sua ossatura, gravando essa stessa alla sua volta e ponendo in pericolo gli arconi che la sopportano, si provvide con felice congegno di sostegni di legname a liberarla di tal pondo, facendo sì che la cupola esterna venisse a pesare sulle muraglie anzi che sulle vôlte. All'arcone sopra la porta maggiore, che nello stato miserando di sfacelo in cui era, prodigiosamente non era crollato, si provvide col rinforzare per via di due massicci speroni i piedritti, e col rinnovare in miglior forma le grosse catene di ferro, che legavano già ab antico le muraglie dei fianchi e s'erano spezzate, e col risollevare il tetto, che non avesse più a gravitare sull'arco. Simili riparazioni si fecero agli archi dell'atrio verso S. Alipio e verso la Cappella Zeno, senza dimenticare per questo i rifacimenti del musaico ed altri interni esterni ed ornamenti.

Tutto ciò, insieme con parecchie altre opere, nel 1723; ma continuarono i progettati ed approvati lavori nel 1724, in cui si rafforzò con isperoni e si rifece la cupola meridionale, e ancora negli anni seguenti, in cui Maestro Antonio Pamio, dietro i disegni dell'Architetto Domenico Michiel Magni, rifece e riforzò, pur usando minor peso di legname, la copertura della cupola a settentrione (1). Nel 1729 venne la volta di pensare alla muratura di questa medesima cupola pericolante, e ciò si fece col solito consiglio dello Zendrini: la cui scrittura del 28 Maggio di quell'anno, pur tributando lode ai pareri del Padre Foresti zoccolante e di Don Pietro Nachick sui rimedii da applicarsi, qualche conclusione ne scarta ed altri mezzi propone; quello fra gli altri di accerchiare di ferro il tamburo di essa cupola e legare con catene parimenti di ferro tutte le parti che sono d'orizzonte col piano della ringhiera. Sei anni dopo insorgono nuovi pericoli nella cupola di ponente, che e nel catino e nel tamburo manifestamente cominciava a far pelo, e vi si ripara: dopo altri sei anni al luogo del *santo Uffizio* si leva una scaletta d'approdo che indeboliva un muro, questo si rassoda, si rinfianca di contrafforti e d'arcate di spinta contro alle fabbriche vicine, e si assicura con arpioni di ferro: e nell'anno medesimo si procede a ristaurare l'arcone sopra l'organo a tramontana insellato a tal segno da minacciare rovina. Notevole su questo proposito è l'osservazione che fa lo Zendrini. « Convien credere, ei dice, che anche al tempo del Sansovino (quell'arco) avesse dato segno di molto pregiudizio, se fu rinfiancato con quell'insigne sperone che si scorge alla strada ed a scarpone ed arrivando sino all'alto del cantonale nel quale è imposto il vôlto di cui si parla ». E quello sperone egli stimava tuttavia dotato di ottima consistenza, come il tempo di poi ha invero dimostrato: onde il suo pensiero era rivolto sopra tutto ad assicurare con chiavi e catene di ferro il voltone suddetto dopo averlo racconciato o rifatto, con materiali però più leggeri (v. Doc. 682). Ed altri finimenti di lavori cominciati addita il zelante consultore come necessarii, massimamente nei piombi del tetto: a salvare i quali (convien pur dire anche questa) dalle mani rapaci di qualche briccone, i Procuratori deputati videro sin dal 1724 la necessità di stabilire una persona apposita a guardia del tetto medesimo, il quale nulladimeno non ne fu ancora difeso abbastanza.

(1) Vedi *Raccolta di facsimili relativi alla Augusta Ducal Basilica* ecc. al num. 52.

XVIII. — Frammezzo a tali lavori indispensabili, per quanto poco appariscenti, è debito tener nota di un progetto che, sebbene non eseguito, si rannoda tuttavia alla storia religiosa e civile della Basilica: intendiamo dire del nuovo altare che si ebbe in animo di erigere in onore di S. Pietro Orseolo. L'idea fu suggerita sì dalla sua recente canonizzazione, per la quale tanto eransi adoperati in Venezia il senatore storiografo Pietro Garzoni e in Roma Mons. Giusto Fontanini (v. Bibliot. Querini, Stampalia — Mss. Cl. VII, *Cod. XXVI*), e sì dal dono d'una insigne reliquia del santo doge fatto alla Repubblica dal Re di Francia, della quale s'apparecchiava la solenne ricognizione e traslazione. Indi è che negli anni 1731-32 noi vediamo il maggior Consiglio, il Senato, i Procuratori, tutti in moto a questo doppio effetto, di accogliere solennemente il venerato dono, e di prepararli nella basilica sua altare condegno (vedi Docum. da 651 a 663). Tra i periti interrogati su tal punto, il voto dello Zendrini era per la cappella di S. Isidoro trasportandone la porta, e così pensava anco il Tirali: l'architetto Marco Torresini stava per l'erezione di due nuovi altari, l'uno quello del Crocefisso, ma rifatto, l'altro al pilone opposto e corrispondente: il Massari inclinava bensì a questo sito, ma dava il disegno soltanto del nuovo altare e lasciava intatto l'altro del Crocefisso: altri lo voleva nella Cappella nuova, altri nel Battistero. Sia poi stata questa medesima discrepanza dei periti o quella altresì dei Procuratori e del pubblico, sia la insufficienza dei disegni, o il troppo grave dispendio, o le preoccupazioni politiche, sia infine altra causa, il fatto è che si rimise il decidere ad altro tempo e non si parlò più d'altare, restringendosi per allora alle solenni feste dell'accoglienza e della traslazione.

S'intrecciano parimenti coi lavori suaccennati di riparazione della fabbrica quelli che nel 1737 si fecero alla guglia del campanile, e nel 1745 al corpo della torre offesa in trentadue punti da un fulmine. Che se li nominiamo qui almeno di passaggio, egli è perchè, a rilevarne i danni e ad approvarne ampiamente le riparazioni, lo stesso Zendrini ebbe parte autorevole insieme col professore Poleni, e perchè le difficoltà speciali dell'impresa, i nuovi anzi meravigliosi congegni delle armature, l'ardimento degli operai e dei soprastanti, la felice e sollecita riuscita dei lavori, fecero di quei due fatti una specie di pubblico avvenimento salutato con molti plausi. Tra l'una e l'altra poi di quelle due date non ne va dimenticata una terza, che, se getta una piccola ombra sugli antichi fasti della Procuratia, mostra per altro che, scoperto un errore, se ne sapeva anche fare francamente l'ammenda. Vogliamo accennare alla Relazione dei Procuratori *de supra* del 14 Settembre 1739, nella quale espongono a Sua Serenità di avere in quei giorni ritrovato in una delle stanze superiori della Basilica (quella a destra, verso il centro della facciata)

ben ottantaquattro Codici antichi, fra cui 61 in pergamena, 23 in carta, e due di questi ultimi a stampa; e frammezzo a quelli, colla scorta delle memorie lasciate da D. Fortunato Olmo nel 1650 e da Mons. G. Filippo Tommasini, di aver riconosciuto 19 dei Codici già donati nel 1362 alla Repubblica da Francesco Petrarca. Il celebre e prezioso dono, collocato forse fin da allora in quel luogo, che poi anche volgarmente fu chiamato l'archivio del Petrarca, fu, a così dire, perduto di vista: o per inavvertenza dei Procuratori che furono in sullo scorcio del secolo XIV, i quali soli ne custodivano gelosamente le chiavi, o piuttosto per le gravissime condizioni di Venezia in quel periodo, che colla fiera lotta contro Genova e colla pericolosissima guerra di Chioggia, mise in forse l'esistenza stessa della Repubblica, e sviò quindi i governanti da ogni altra cura minore. Come quei diecinove Codici, avanzo del prezioso donativo, sieno passati alla Libreria, qual grado di autorità debbasi attribuire alle affermazioni dei due autori succitati, e se e quali di quei volumi presentino i veri e genuini caratteri di loro provenienza, son tutte cose che appartengono ai dotti bibliografi e agli storiografi della Marciana, e che dal Morelli e dal Valentinelli furono già discusse: noi registriamo semplicemente il fatto, poichè è pur sempre uno dei gloriosi ricordi della Basilica, e dimostra ancor più come qualunque cosa ad essa appartenesse diventava in certo modo un affare di stato.

XIX. — Tornando ora alla fabbrica, per ciò che riguarda l'interno, poco oramai ci resta a dire. Di nuovo propriamente non si può ricordare se non i tre cassoni o nicchie per i tre Organi che poc' anzi il celebre Gaetano Callido aveva rifatto: cassoni che furono disegnati nel 1767 dal Proto Antonio Visetti, e due soli dei quali rimasero e rimangono ancora, quelli cioè delle gallerie a destra e a sinistra del maggior altare (v. Portaf. V, Tav. 353). Non ne è molto felice l'invenzione, a vero dire, nè consuonano col carattere del luogo ove sono: onde non se ne vorranno aver a male gli idolatri di S. Marco se fra poco quei due mobili dovranno cedere il posto, come si vocifera, ad altra più conveniente e più artistica decorazione delle canne. Tolto questo, e le dorature ai capitelli ed alle parti rilevate della cappella di S. Isidoro, che la Scuola dei Mascoli ottenne di fare a sue spese, del rimanente siamo ai soliti ordini di pulitura dei marmi, di rifacimento di qualche arnese, di racconciamento e fornitura di piombi per questa o quella parte del colmo, di rassettamenti parziali delle fodere di marmo, colle solite polizze, talvolta non lievi, approvate e pagate. Con tutto ciò nel 1778 le tre facciate, il pavimento, i mosaici erano in uno stato di notevole deperimento. Ciò si rileva troppo chiaramente dalla Perizia di Girolamo Soardi, alla cui scrittura però non acquietandosi pienamente i Procuratori, ne commisero un'altra al prof. Ab. Domenico Cerato, pubblico architetto nell'Università di Padova. E questi nella sua scrittura, che è più circostanziata ancora, oltre ai minori bisogni di rivestimenti o di sostituzioni nelle facciate, via via salendo dal basamento agli ordini superiori, oltre a parecchi piccoli ma pur sempre perniciosi disordini rilevati, s'arresta anco a segnalare i bisogni delle cupole e della centrale sopra tutto, alla quale, per impedire il minacciato sfasciamento, propone s'aggiunga un'altro cerchio di ferro parallelo a quello ideato dallo Zendrini. Ma neanche questo bastò ai Procuratori, che provocarono un'altra perizia da Antonio Solari, e per *procedere... colle più caute e prudenti direzioni* ne ordinarono poi un'altra ancora ai due capitani ingegneri Roberto Zuccareda e Marco Gregori messi agli ordini del Procurator Cassiere dal Savio alla Scrittura: e vollero infine un parere in iscritto dai periti Brunello, Iseppi e Lucchesi, che assoggettarono per altro all'esame del Cerato suddetto. Le proposte di questo concordavano in sostanza con quelle dei due capitani: ma sul punto della nuova catena circolare di ferro alla cupola, su cui egli insisteva, il professore andò colle perse, perchè essi riuscirono, già cominciati i lavori, a farne sospendere e tralasciare la esecuzione, come cosa inutile anzi dannosa. Non ostante però che siasi troppo battagliato a parole e troppo speso di tempo e di danaro in coteste consulte, devesi riconoscere che i più urgenti e più gravi di questi lavori progettati furono eseguiti e con la debita diligenza: ne fa fede specialmente la Relazione dei due ingegneri suddetti in data 29 Marzo 1780, nella quale non sono dimenticati nemmeno i ripari o cancelli posti nei luoghi opportuni per impedire, almeno dalla parte di fuori, ogni derubamento dei piombi del tetto.

Questo restauro generale che costò lire 30,463:15 è l'ultima opera d'importanza compiuta dalla Repubblica in S. Marco. Negli ultimi anni non s'incontrano nei documenti se non memorie di ordini parziali, di poco conto, di piccola o mediocre spesa: qualche rassettamento di fodere alla facciata inferiore verso la Piazzetta, o nella Cappella Zeno (1781, 1788, 1796); qualche racconciatura al pavimento del Coro; il rifacimento della gradinata semicircolare che vi conduce (1792) con facoltà data al Procuratore Cassiere (esempio raro, crediamo) di vendere marmi, bronzi e piombo ritratti dal disfacimento della vecchia: ed ultimo atto ufficiale del dì 4 Aprile 1797, quasi alla vigilia della caduta, la nomina di un Francesco Vedovelli all'ufficio di nettare e pulire tutti i marmi e i musaici della Chiesa.

Con quest'umile atto chiudesi la serie dei provvedimenti continui, quasi diremmo quotidiani, savii ed efficaci il più delle volte, fortunati spesso, generosi ed amorevoli sempre, con cui il Governo della Repubblica curò la incolumità e la gloria della sua veramente regia Basilica. E questa, per merito senza dubbio di tante cure, che la vinsero sopra l'imperizia talvolta, sopra la malizia degli uomini tal altra, e più sovente sopra le forze distruggitrici del tempo, rimase sostanzialmente incolume e gloriosa davvero: ad attestare ai venturi quali meraviglie possano produrre religione e patriottismo, genio artistico e opulenza, concordia di reggitori e di governati, congiunti, stretti, fusi insieme per secoli in un solo e santo pensiero.

Parecchie invero fra le basiliche pur meravigliose onde va superba l'Italia vincono S. Marco per ampiezza, per ardimenti architettonici, per fantastica invenzione o delicata squisitezza di ornamenti: perocchè questa nostra poco più di 76 metri si stende per lunghezza da occidente ad oriente, metri 51.8 per larghezza alla facciata e 62. 6 alla crociera, nè si eleva dal piano della piazza più di metri 47. 9. Ma nei 330 metri circa di periferia che ne risultano, ricinta fuori da così ricca veste di colonne, d'arcate, di guglie, partita dentro in un modo così originale da svolgere e moltiplicare dinnanzi agli occhi fra muraglie, piloni, arcate e cupole,

una superficie immensa: sostenuta e abbellita da forse duemila colonne fra grandi e piccole, di svariatissime fogge; coronata maestosamente da sette cupolini ciechi e da cinque grandi cupole disposte a croce: drappeggiata al basso dai più rari e sontuosi marmi dell'oriente e dell'occidente, fiammeggiante in alto dell'oro e della vita di tanti mosaici; con una luce che le piove dall'alto calma ed equabile per cento quattordici minori finestre e tre grandi invetriate: presenta da ogni parte, ad ogni ora del dì, in ogni stagione, una somma di effetti artistici stupendi, quale nessun altro dei templi più celebrati può forse vantare. E niuno ve n'ha certamente che porti, come questo, il sigillo di tutte le età dell'arte, anzi di tutte le arti belle, affratellandole tutte: niuno che rispecchi meglio tutta la vita religiosa morale e politica di un popolo e d'uno stato che, quanto a gloriosi ricordi, non cede che a Roma. E tutto ciò senza venir meno d'un apice alla sua natura di luogo sacro per eccellenza: perocchè da tutto l'aere ambiente spira un'aura di raccoglimento e di preghiera, che sopraffà chi lo contempla e lo costringe a meditare. E, come ben fu notato da altri, in qualunque punto si ponga l'osservatore, anche nel più favorevole, egli non può mai dominar nettamente tutto l'insieme del tempio. Sotto le arcate ricorrenti o via via sempre più lungi succedentisi, oltre le balaustrate e i meandri delle ringhiere, attraverso i cancelli o le valve traforate, egli intravvede, più che non discerna, qualche nuova bellezza che l'invita, ma che rimane in una misteriosa penombra; e se si avvia a contemplarla, essa par che gli sfugga, ed altre nuove gli si affacciano dall'un lato o dall'altro. Laonde gli si ridesta potente nell'animo un certo senso di estensione indefinita e inarrivabile, uno spiraglio di vita oltre mondana, quasi diremmo l'idea dell'infinito: aspirazione secreta, perenne e quaggiù non mai sazia dell'anima umana.

XX. — E qui finisce il compito nostro: al quale ben vediamo che non corrispose l'opera, pur mantenendoci noi nei modesti confini che ci eravamo prefissi, quelli cioè di semplici cronologi. Ma ci servirà, speriamo almeno a salvarci dalla taccia di presunzione, il dichiarare, che non ci inducemmo a dettare questi rapidi cenni se non dopo vive e ripetute istanze del benemerito editore, al quale la continuazione sollecita dell'opera era urgente e supremo pensiero, e la dilazione per nuove trattative con più valenti ed autorevoli continuatori della storia architettonica della Basilica era un pericolo e un danno. Saremmo ben lieti del resto, se qualche scrittore artista sorgesse a colmare la lacuna lasciata dal giovine e pur così valente professore: la nostra ammirazione per l'opera di lui, il nostro stesso affetto per quel monumento unico al mondo che è la Basilica nostra, ce lo fa augurare di cuore. Che se anche la povertà di questo nostro riassunto qualsiasi, avesse a far meglio spiccare la bellezza ed il pregio dell'opera magistrale del Cattaneo, non saremmo dolenti per questo, poichè ci parrebbe di avere pur servito a qualche cosa: anco le ombre in un quadro danno risalto alle belle figure.

L. P.

DEI MONOGRAMMI ESISTENTI SULLA BASILICA DI S. MARCO.*)

'ORIGINE DEI MONOgrammi non è troppo nota, ma si sa per fermo che furono in uso presso i pagani anche prima dell'êra volgare; e difatti se ne può mostrare di impressi su alcune monete greche, sulle consolari romane e su altri monumenti coevi. Come i cristiani seguirono tante costumanze gentilesche e se le fecero proprie, così non è da meravigliare se anch'essi presero a far uso di monogrammi. Non si creda però che l'abbiano fatto di buon'ora, poichè non si sa additarne alcun esempio anteriore a Costantino. Del secolo V se ne ha in maggior copia, e nel VI poi se ne fece un grandissimo uso, così sui monumenti, in marmo e musaico, come sulle monete, sugli anelli ad uso di sigillo e sui dittici in avorio. L'uso fu comune ai bisantini come ai latini, e gli esempi abbondano da ambe le parti; ma dopo il VI secolo andò mano a mano scemando, per modo che nel X era affatto sparito. Solo si mantenne il più usitato e sacro di tutti, quello di Cristo, che anche a' dì nostri si suole scolpire sulle tombe, abbenchè nel secolo XV pigliasse gran voga il noto monogramma di Gesù composto da s. Bernardino da Siena, il solo che si veda anche oggidì talvolta rappresentato nelle nostre chiese.

Se l'uso dei monogrammi era affatto cessato nel X secolo, egli è inutile ricercarne in san Marco di riguardanti i suoi edificatori o ristauratori, quando si pensi che la presente basilica sorse dopo il Mille. Ma fra tante antiche sculture che essa accolse e fece sue, tolte dai Veneziani alle coste della Siria, a Costantinopoli, alla Grecia e alle città dell'Adriatico, dove fiorì l'architettura bisantina che sfoggiò assai in monogrammi, restandone copiosi esempi nei monumenti superstiti, era naturale che taluni di quei marmi presentassero di tali segni sibillini. E tacendo di parecchi monogrammi di Cristo che veggonsi scolpiti su certi plutei delle interne gallerie, noi scorgiamo anche oggidì a san Marco due di quei complicati monogrammi, che senza dubbio racchiudono il nome di qualche illustre personaggio. Sui capitelli delle colonne si costumava il più delle volte di scolpire il monogramma di colui che aveva eretto l'edificio, e capitelli sono appunto i marmi di san Marco che ce li presentano.

Uno di tali segni vedesi sull'abaco di un capitello dell'ordine superiore di colonne fiancheggianti la porta maggiore della basilica; e l'altro ripetuto su tre capitelli delle colonne che dividono l'arcone maggiore, sopra la terrazza della facciata a mezzogiorno. Non è supponibile che questi due soli monogrammi sieno stati sempre gli unici della basilica, giacchè parecchi capitelli nell'interno e nell'esterno della medesima presentano fra i fogliami o le reticelle un vano circolare ove con molta probabilità esisteva il monogramma, il quale, per la minutezza e la conseguente fragilità del lavoro, facilmente si potè infrangere e perdere.

Il capitello con monogramma della porta maggiore è di stile bisantino, in forma di canestro, con collarino a foglie d'ulivo ed abaco perfettamente quadrato; ogni faccia si adorna di foglie di vite e di tralci simmetricamente distribuiti, ed ogni angolo di una specie di mazzo di foglie sovrapponentisi a mo' di calici. Benchè i particolari di questa ornamentazione sieno trattati in modo affatto convenzionale, pure l'effetto sicuro dello scalpello, la eleganza della composizione e la felice novità del concetto, fanno di questo capitello uno dei più leggiadri ed ammirati esemplari dello stile bisantino. San Marco ne conta tredici, di disegno pressochè uniforme e tutti di eguale misura, e dovettero venire somministrati da qualche cospicua fabbrica del secolo VI, come appare evidente dallo stile loro. Il monogramma somiglia alquanto a quello del capitello parimenti bisantino, già appartenente alla demolita chiesa di santa Croce, e che il Weber credette di interpretare « *Deo summo Domino Salvatori* »: interpretazione simile a quella da lui stesso data dei tre monogrammi esistenti sui due pilastri acritani della piazzetta di san Marco. Senonchè anche noi ci associamo a coloro i quali dubitano molto sulla veridicità di quelle maniere di leggere; in quanto che, da tutte le decifrazioni indubbie di monogrammi che si riuscì a dare, risulta chiaro che essi si riferiscono ad un semplice nome proprio di imperatore, di re, di papa, di vescovo o di altro illustre personaggio, per la cui opera il monumento ebbe principio o termine, ristauro od abbellimento, e tutt'al più al nome proprio è aggiunto per maggior chiarezza il grado o l'ufficio sostenuto dal personaggio stesso. Così, per esempio, sul monogramma di un capitello della piazza di Ravenna noi leggiamo chiaramente e senza ambagi *Teodoricus rex;* nel battistero della stessa città *Neon episcopus;* nella chiesa di sant'Agata *Sergius diaconus;* in san Vitale *Iustinianus* (l'imperatore), e *Iulianus* (Argentario); e similmente nel monogramma dei capitelli del Duomo di Parenzo leggesi *Eufrasius episcopus;* e sui plutei di san Clemente a Roma *Iohannes*, il secondo Papa di questo nome. E difatti non poteva essere altrimenti, se si consideri che, fintantochè il monogramma si ristringeva a significare il nome di un noto personaggio che col monumento avea una qualche relazione, il visitatore istruito vel poteva non difficilmente rilevare; ma se in quel segno così complesso si voleva espressa una sentenza, o una dedica, o una lunga serie di parole comuni, nessuno certo, compreso Salomone, l'avrebbe mai potuto interpretare. Sarebbe stata una vera follia e si sarebbe reso affatto nullo il valore del monogramma, imperocchè potendosi da un solo dei più complicati intravvedere spesso, se non tutte, quasi tutte le lettere dell'alfabeto, chi non vede che da quel segno il visitatore avrebbe potuto ricavare anche un'intera predica? Noi siamo dunque d'avviso che i monogrammi dei due suaccennati pilastri di Ptolemaide si riferiscano semplicemente a nomi proprî di personaggi che contri-

*) È scrittura anche questa del compianto Comm. Raffaele Cattaneo, anzi in ordine di tempo è la prima ch'egli aveva preparata per l'Opera presente: ma il disegno prestabilito dell'opera stessa richiedeva che fosse collocata qui come in luogo più proprio.

buirono all'edificazione della chiesa di S. Saba donde provengono. Nè il vedere che i monogrammi erano quattro e tutti diversi ci fa recedere dal nostro giudizio, poichè anche in san Vitale di Ravenna leggesi nei varii monogrammi non solo il nome di Giustiniano imperatore, sotto il quale si eresse l'edificio, e di Giuliano Argentario che ne regolava le spese, ma altresì quello della troppo famosa imperatrice Teodora e dell'arcivescovo Ecclesio che ordinò la costruzione della chiesa.

Gli altri tre capitelli di san Marco recanti un monogramma si compongono di un grazioso canestro formato di vimini intrecciati, su cui s'appoggiano a eguali distanze quattro colombe ad ali raccolte, che con la schiena sembra sorreggano gli angoli dell'abaco, mentre nel centro di ogni faccia spicca una ghirlanda di foglie, una delle quali ci presenta il monogramma. Anche di questi capitelli la basilica ne conta in buon numero, e se ne incontra altresì in qualche vecchia fabbrica privata della città, come pure ne possiedono parecchie città dell'Adriatico, Costantinopoli e perfino una moschea del Cairo.

Se il monogramma del capitello della porta maggiore lascia sospettare nella sua semplicità che possa essere anche latino, quello dei capitelli ora descritti si mostra limpidamente greco, spiccandovi nell'alto un chiaro omega.

Ora il lettore si aspetterà che noi ci proviamo di interpretare alla men peggio quei due monogrammi; ma senza troppi preamboli gli dichiariamo tosto di non sentircene in grado. E quand'anche noi riuscissimo nella non ardua impresa di trarne dei nomi, li avremmo forse decifrati? Se fosse nota la città almeno donde furono tolti, sicuri che appartengono al secolo VI, si potrebbe pescare fra i vescovi locali (se pur son noti) o fra i sovrani di quella regione un nome, che coincidesse col monogramma, e avanzare qualche non infondata congettura; ma ignari come si è della loro provenienza, chi mai potrà avventurare una interpretazione? A questi due monogrammi di san Marco, come a quegli acritani e di santa Croce, abbiamo ravvicinato un per uno tutti quelli di Ravenna e d'altri paesi che ci son noti, ma ci siamo accorti essere eglino tutti fra loro dissimili; epperò sfiduciati di poterne venire a capo chiudiamo riportando alcune parole a ciò relative del più illustre fra i contemporanei cultori dell'Archeologia cristiana, il Comm. De-Rossi.

« Quale legge, quale metodo ci debba essere guida a decifrare quei nomi, niuno forse lo saprà dire. Per quanto io abbia studiato sui monogrammi la cui interpretazione è sicura, non m'è avvenuto di poter iscoprire un qualsivoglia metodo che m'aiuti a leggerli od almeno a trovare la iniziale del nome. E parmi che anche gli antichi non tanto li leggevano, quanto ne intendevano il significato per la cognizione che d'altra parte aveano della persona cui il monogramma spettava, come noi non intendiamo le lettere di molte firme, che a voler leggere è impresa quasi impossibile. Infatti Simmaco, avendo col suo monogramma sigillato alcune lettere all'intrinseco amico Nicomaco Flaviano, gli scrisse che *in quel sigillo il suo nome era più facile ad essere inteso che letto.* Che se Nicomaco Flaviano poteva intendere piuttosto che leggere il monogramma del nome dell'amico suo, quanto difficile sarebbe oggi a noi l'interpretarlo se ritrovassimo quel sigillo! Perciò Avito, vescovo di Vienna, ordinò che nel suo sigillo attorno al monogramma fosse scritto per disteso il nome con le lettere disposte a cerchio, affinchè il monogramma fosse leggibile. Non è adun-

que da meravigliare se i monogrammi, quando non sieno accompagnati da lettere, od almeno dichiarati da qualche indizio tratto dalla storia o dal confronto con altri monumenti, ci appaiono così ambigui ed oscuri che gli eruditi, o non giungono a saperne proporre una interpretazione, o non s'accordano in quella che è da prescegliere. Se ne vegga un esempio nei dittici consolari, dove la natura istessa, l'uso e l'età di quelle tavole d'avorio ci guida a cercare nei monogrammi in esse scolpiti i nomi dei consoli degli ultimi secoli dell'impero. E pure le interpretazioni date a parecchi di quei monogrammi sono molte e varie e incerte. La difficoltà di leggere con sicurezza il maggior numero di queste lettere chiara si mostra in quelle che sono accompagnate dal nome scritto per disteso. L'ambiguità d'interpretazione viene da questo, che mancando ogni dato per determinare almeno la iniziale, le lettere si prestano a parecchie e diversissime combinazioni, oltrechè poche lettere sono certe, molte possono essere e non essere, tutte possono essere una sola volta o più volte » (1).

Se il dottissimo De Rossi è costretto a confessare se stesso inetto all'interpretazione dei monogrammi, ove non sieno corredati da opportuni schiarimenti, il benigno lettore non vorrà accagionare l'ignoranza dello scrivente, se questi altro non seppe fare che additargli il problema e tacere.

(1) De Rossi. — *Bullettino d'Archeologia Cristiana*, anno 1863.

n) Leone — Marmo — sec. XVI — (Proprietà Marcato)

Venezia, il giorno dei Santi, 1890. — Tipografia Emiliana.

LA BASILICA DI SAN MARCO.

PARTE TERZA.

PARTE TERZA.

IL PAVIMENTO. LA CRIPTA. LE SCULTURE SIMBOLICHE. STATUE DIVERSE DAL SECOLO XIV SINO AI GIORNI NOSTRI. COLONNE STORIATE CHE SOSTENGONO IL CIBORIO DELL' ALTARE MAGGIORE. MOSAICI E LORO ISCRIZIONI. I MARMI. LE VALVE DI BRONZO. TARSIE ED INTAGLI IN LEGNO. LA CAPPELLA DEL CARDINAL ZENO. ALTRE CAPPELLE E ALTARI. I QUATTRO CAVALLI SULLA FACCIATA. I RESTAURI MODERNI. CAMPANILE E SUOI FONDAMENTI. LA PALEOGRAFIA DELLA MARCIANA. INDICE DELLE PARTI. INDICE GENERALE.

IX.

IL PAVIMENTO.

IX
3
4
5
6
8
42

IL PAVIMENTO.

PURTROPPO IL CATTANEO così improvvisamente rapito alla Scienza non ci ha lasciato alcun appunto intorno al pavimento marciano, che per lui avrebbe trovato in quest'opera un illustratore degno del difficile compito. Egli è perciò che io assunsi mio malgrado l'incarico di dettare alcuni cenni in tale argomento, attenendomi ai fatti, e nella speranza che altri, seguendo le mie ricerche, voglia tentare uno studio più profondo sulla vasta materia.

I ricordi contenuti nei libri sacri ci fanno attribuire l'origine dei pavimenti ai tempi biblici. Nel libro di Ester si accenna ai marmi variopinti che ornavano il suolo del palazzo di Re Assuero, e forse da ciò si volle indurre che i Medi e i Persiani ideassero i pavimenti più ricchi, insegnandone poi l'arte ai Greci, i quali, secondo Plinio, divennero eccellenti in tal genere di lavoro.

A dimostrare l'importanza di questa parte della decorazione presso ai Greci, valga accennare all'aneddoto di Socrate, che, invitato a pranzo da un ricco, sputò, dicono alcuni, sul volto al padrone di casa, non trovando fra tanto splendore di addobbi, luogo più opportuno a soddisfare il suo bisogno.

Il musaico marmoreo applicato ai pavimenti fu detto dai Greci *lithostroton*, e Plinio ci riferisce come un Soso greco ne trasportasse l'arte a Roma, ornando con esso numerosi edificii dell'eterna città.

Vuolsi che Soso fosse autore del famoso musaico detto *delle Colombe*, già nella Villa Adriana, e dell'altro rappresentante gli avanzi di un pranzo, nel quale egli pose in opera quegli strani motivi di ornamento, con artificio sapiente e nuovo. Nè Soso fu il solo greco, il quale, recatosi a Roma, vi lavorasse con onore il musaico; altri compatrioti suoi diedero all'Italia prove pregiate di *litostroti*, e diffusero fra gli artefici nostri quel mirabile processo.

Il *litostroto* greco trapiantato a Roma si disse *opus musivum*, *musivus*, voci colle quali si volle indicare anco il musaico applicato alle pareti; *musivarii* si chiamarono coloro che professavano quest'arte, e il lavoro, a seconda del disegno o della materia impiegatavi, si disse *opus sectile*, se policromo a fregi tagliati regolarmente, *opus tessellatum* quello che si avvicina al *sectile*, ma composto di pezzetti tagliati in misura eguale, *opus vermiculatum*, quando si presta coi suoi cubetti di marmo o di smalto vitreo, a farne risultare ornamenti e figure, e finalmente *opus alexandrinum* quello derivante pure dal *sectile*, con disegni geometrici a due colori su fondo di colore diverso.

Numerosi esemplari di queste decorazioni si riscontrarono negli avanzi di edificii d'Italia, di Francia, di Germania, di ogni regione insomma ove la civiltà romana avea recato nuova luce e nuovi fulgori d'arte. Cicerone, Svetonio, Terenzio, Varrone ed altri scrittori dell'antichità ci serbarono il ricordo dei pavimenti in musaico, riccamente ed armoniosamente disposati agli encausti, o alle stoffe di Tiro, che adornavano i templi e le ricche dimore dei cittadini romani.

*
* *

Dagli splendori dell'età di Augusto, alle vittorie del grande Costantino, l'opera dei pavimenti fu oggetto di cure assidue ed interminate. Quando il trionfatore cristiano nei primi anni del IV secolo, bandito il paganesimo, imprese l'edificazione di nuove basiliche dedicate al vero Iddio, il musaico ebbe una parte veramente importante in quelle costruzioni, e l'*opus vermiculatum* e l'*opus alexandrinum* accrebbero splendore a quei sacri recinti. Basiliche cristiane sorsero in Oriente e in Occidente, a Bisanzio e a Roma, come in ogni altra parte dell'impero. Costantino decorò la Basilica Vaticana con un pavimento *stupendis, eximiisque rotundis ac quadratis ornatum*, composto di marmi preziosi d'Egitto e della Numidia (1); altrettanto poteasi dire di san Giorgio in Tessalonica e delle basiliche romane, famose per la loro ricca decorazione di *opus vermiculatum;* e san Gregorio di Nissa vissuto nello stesso secolo, nel panegirico del martire Teodoro, al quale erasi dedicata una Chiesa in Amasea, rileva che il musaicista vi avea convenientemente istoriato il pavimento (2).

Certamente si dovè giungere ad un certo grado di perfezione in quest'arte, e si dovettero ottenere vere opere importanti ovunque dalla Grecia si ebbe ispirazione, se nel V secolo Prudenzio cantava entusiastato del pavimento di Merida in Ispagna:

Saxaque caesa solum variant
Floribus, ut revoluta putes
Grata rubescere multimodis.
Carpite purpureas violas,
Sanguineosque crocos metite.
Non caret his genialis hyems,
Laxat et arva tepens glacies
Floribus ut cumulet calathos.

La fauna e la flora, che durante la dominazione romana figurarono nei monumenti di questo genere a solo scopo decorativo, prendono il posto nei musaici dell'età bizantina sotto un aspetto nuovo e simbolico. Decorati a meandri e a grandi linee, i pavimenti accennano alla loro derivazione dall'arte romana; ricchi di intrecciamenti e di animali, ricordano i modelli venuti d'Oriente, principalmente dalla Siria, per lungo corso di secoli sorgenti feconde alle rappresentazioni figurative.

Di quei pavimenti, alcuni ci vennero tramandati, di altri rimane soltanto notizia nelle istorie. Taluni fra i più antichi di *opus vermiculatum*, che hanno per caratteristica l'uso delle tessere di pietra bianca e nera, raffigurano busti umani, recano iscrizioni commemorative o votive, e questi sono dovuti alla pietà dei devoti che contribuivano alla esecuzione del lavoro (3);

(1) Ciampini — *Vetera monumenta*. Romae, 1690.

(2) ...... *Καὶ ὁ τῶν ψηφίδων συνθέτης ἱστορίας ἄξιον ἐποίησε τὸ πατούμενον ἔδαφος.*

(3) Müntz, nelle *Notes sur les mosaiques chretiennes de l'Italie* (*Revue Archeologique, 1876*) dice questi pavimenti lavorati *par voie de cotisation.*

altri recano la rappresentazione di animali mostruosi o riprodotti rozzamente dal vero, frammisti a fiori, a meandri, ed alle scene sacre e mitologiche. Queste caratteristiche non giovano però a stabilire con sicurezza l'età in cui quei pavimenti furono lavorati, così che l'archeologo spesso deve trovarsi incerto nel determinarne la antichità.

Il pavimento di Sour, trasportato a Parigi dal Renan, esempio che si annovera fra i più antichi (1) di origine bizantina, presenta busti umani con animali e

Particolari di un pavimento scoperto a Sour (dal *Didron*).

fogliami; l'altro del secolo VI nella Cattedrale di Grado ha busti umani ed iscrizioni (2); simili per lo stile, ma soltanto con iscrizioni ed ornamenti, sono altri lavori di questo genere, parte dei quali andò perduta; e meritano speciale ricordo quelli di Trieste, di Aquileja, di sant'Inzino di Brescia, di san Clemente in Roma, di Verona, di Pesaro. Cremona istessa e la Cattedrale di Pavia ci offrono esemplari anteriori al secolo IX, ove l'allegoria trionfa, e i soggetti sacri si mescolano bizzarramente ai profani, e le figure fantastiche alle reali, come in quelli di Oriente di Diemilah e di Cartagine, che hanno stretti rapporti col succitato di Sour, specialmente nelle rappresentazioni di animali.

L'arte del musaicista doveva del resto essere giunta ad un certo stadio di perfezione in Italia quando venne eretta la Basilica Marciana. Ma dall'esame dei fatti che verrò esponendo, dovremo convincerci che presso di noi c'era un gran cammino da percorrere prima di poterci almeno misurare in questo artificio con le altre regioni italiane.

*
* *

Le ricerche assai minuziose del Cattaneo, valsero a stabilire in via quasi assoluta il piano del primitivo san Marco, e a determinarne i successivi ampliamenti. Per conseguenza rimase assodato che quando nell'829 giunse a Venezia il corpo dell'Evangelista, il Doge dovette collocare quei resti preziosi nel suo palazzo, fino a tanto che una nuova chiesa fosse sorta in onore del Santo. Giustiniano Partecipazio scelse l'area ove doveasi fondare l'edificio, ma non potè dare opera a tale costruzione, e solo, morendo nello stesso anno, col suo testamento legava alla moglie una somma considerevole *ut aedificet basilicam ad* (Beati Marci) *honorem.* Spettava al di lui fratello e successore Giovanni il compito di gettare le fondazioni di quella Chiesa, e renderne l'opera in qualche modo perfetta dopo tre anni di assiduo lavoro (832).

La Chiesa primitiva corrispondeva a poco più della metà di quella presente. Distante cinque metri dal Palazzo dei Dogi, al quale era congiunta mediante un ponticello che attraversava il rivo circostante, e dieci dalla Chiesa di san Teodoro, comprendeva solo tre delle navate longitudinali odierne, dall'abside attuale alla muraglia dell'atrio, non oltrepassando in larghezza i cancelli delle cappelle di san Pietro e di san Clemente.

Le cronache e i documenti mantengono il silenzio riguardo alla decorazione interna della Basilica. Sappiamo bensì che nel tempo in cui venne murata, artisti greci qui inviati da Leone imperatore attendevano alla costruzione della Chiesa di san Zaccaria; ed è lecito il supporre che essi abbiano forse potuto aver parte anco in quella di san Marco. Nè consta che abbellimenti radicali si avesse l'edificio, quando, nel 976, per causa di un incendio che dal Palazzo Ducale giunse a danneggiare le Chiese di san Marco e di san Teodoro, Pietro Orseolo I, successore all'assassinato Pietro Candiano IV, ne imprese il restauro, compiuto nel 978, allorchè il santo Doge lasciava Venezia per rinchiudersi in un monastero.

Qui può sorgere naturalmente la domanda, se un pavimento abbia potuto esistere in san Marco, quando l'Orseolo ebbe compiuto il restauro della Basilica.

Un lavoro di tal genere dovette certamente completare l'opera dei Partecipazii e dell'Orseolo; ma ogni dato certo in tal proposito ci viene a mancare, quando si debba convenire col Cattaneo che il piano del presbiterio nella Chiesa dei Partecipazii « non fu inferiore a quello delle navate della Chiesa presente, mentre un metro circa al di sotto di questo fu il pavimento delle antiche navate ». Tali condizioni del suolo nel primitivo san Marco (quand'anco si voglia ammettere, giusta qualche ambiguo cenno di cronaca, un pavimento primitivo lavorato di fini marmi) fanno escludere ogni idea che il pavimento odierno possa dirsi in qualche parte opera del IX o X secolo. Forse per via di induzioni si potrebbe supporre che gli artefici i quali lavorarono nel nuovo (che, come si vedrà più innanzi, è dovuto alla riedificazione del Contarini), siansi giovati forse del materiale, e forse in qualche parte dei motivi preesistenti; ma questa opinione non regge dinanzi alla argomentazione ben più probabile e ragionevole, che il pavimento oggi perduto doveva accostarsi a quelli nostrali che allora si andavano lavorando, improntati all'arte italo-bizantina, strano accoppiamento di stili sorto alla fine del secolo VIII dalla imitazione delle opere greche.

Contemporaneo al musaico primitivo di san Marco deve ritenersi probabilmente quello della Chiesa abaziale che intorno all'820 fondava il Doge Agnello Partecipazio in sant'Ilario nella laguna veneta, e compieva poi Giustiniano Partecipazio.

(1) Durand, negli *Annales Archéologiques* t. XXIII e seg. e Bayet, *L'art byzantin*. Paris, Quantin.

(2) Il Caprin (*Lagune di Grado*, Trieste, 1890), ci dà il disegno di una parte di questo pavimento.

Gli avanzi giunti fino a noi dell'*opus vermiculatum* appartenente al pavimento di sant'Ilario, ci danno un ben misero indizio della decorazione usata dai veneziani del secolo IX (1). In essi « fascie e campi a intrecciature di fettuccie curvilinee o mistilinee; circoli annodati racchiudenti figure di volatili con ramoscelli nei becchi; pegasi, palme, minori intrecciature ed altre rappresentazioni capricciose o insignificanti. La tecnica ne è rozza, il disegno trascurato e le figure fatte risaltare da un crudo contorno di nero, spesso vuote e talvolta traversate da dure linee, o coperte convenzionalmente di scacchiere per esprimere ali o penne » (2).

Questo esempio di opera fatta eseguire dai Partecipazii mentre si attendeva alla costruzione della Basilica marciana, serve, a mio parere, a togliere qualsiasi idea che il pavimento marciano possa contenere parti tolte dall'antico: parti del resto che si debbono ritenere interamente scomparse nei secoli successivi, quando, come dirò più innanzi, i restauri andarono trasformando quel lavoro paziente e meraviglioso.

Avanzo del pavimento della Chiesa Abaziale in S. Ilario. (*Museo Civico di Venezia*).

* * *

L'arte poveretta nelle nostre isole attendeva un efficace impulso affine di togliersi dalla rovina in cui era caduta; e l'impulso venne da Bisanzio, dove fino dall'867, mercè l'opera potente dei Macedoni, auspice Basilio Imperatore, essa risorgeva a vita nuova, ad una splendida manifestazione, che andò ben tosto diffondendosi nelle più lontane regioni d'Europa.

A Bisanzio, sotto la dominazione di Basilio e dei suoi successori, il musaico dei pavimenti negli edificii religiosi e civili prese grandissimo incremento, e celebre fu la Chiesa ivi allora edificata in onore della Vergine, il cui pavimento, secondo il monaco Bandussi, fu ornato di animali e di fogliami, mentre la dimora imperiale vantava preziosi litostroti, fra i quali il famoso rappresentante un pavone al centro ed aquile ad ali spiegate negli angoli.

Questa ricchezza si riflette in breve dagli edificii bizantini su quelli italiani dello stesso secolo e del seguente. Lo stile neo-bizantino reca a noi l'*opus alexandrinum,* che in Roma e in Sicilia raggiunge una perfezione insperata; l'*opus vermiculatum* si abbellisce, diviene più smagliante nei suoi colori e svariato nei soggetti.

A san Savino di Piacenza (903) il musaicista introduce personaggi simbolici, combattimenti di gladiatori, mostri marini, sirene, elefanti e liocorni, il labirinto, lo zodiaco: rappresentazioni che in parte noi avremmo forse potuto riscontrare nel pavimento di san Salvatore di Murano, secondo ogni probabilità non posteriore all'anno 938 (1), e che trovarono poi più larga applicazione a san Benedetto di Polirone, nella Cattedrale di Cremona, a santa Maria Maggiore di Vercelli, a san Giovanni di Ravenna, in Francia a S. Bertin di S. Omer, a Tournus, a san Rémi di Reims, a Moissac (2), che fra i tanti sono forse i più importanti esemplari della pavimentazione musiva. E fu pure in questo secolo che Desiderio abate di Montecassino, condusse da Costantinopoli in Italia artisti greci, e li impiegò specialmente nel lavoro di uno stupendo pavimento per la Chiesa abaziale, pavimento oggidì perduto.

(1) I frammenti sono conservati nel Museo Civico di Venezia.

(2) Cattaneo, *L'Architettura in Italia*, Venezia, Ongania, 1889, p. 236.

Come dissi, la Basilica marciana, giusta le osservazioni del Cattaneo, ai tempi dei Partecipazii e dell'Orseolo ebbe il piano di molto inferiore a quello che oggidì ci si presenta, nè quel piano si ebbe a variare fino al 1063, allorquando, secondo i cronisti, il Doge Domenico Contarini imprese la rifabbrica dell'edificio. Narrano le storie che in quell'anno « fu butà a terra (la vecchia Basilica) et fò principià una magna giesia »; Bernardo Giustinian aggiunge che ebbero parte nel lavoro i migliori architetti greci (*accitis igitur ex Constantinopoli primariis architectis*) (3).

La nuova Basilica, al cui miglioramento attesero amorosamente i Dogi Domenico Selvo e Vitale Faliero, fu compiuta e consacrata nel 1094 sotto il governo del Faliero (4). Accertato adunque che la forma di essa non dovette subire modificazioni sostanziali dal 1094 ai giorni nostri, gli studii sul pavimento marciano debbono iniziarsi da quel periodo, che può dirsi il più glorioso nella storia del nostro san Marco.

Il pavimento odierno, quanto a genere di lavoro e concetto generale, senza alcun dubbio deve la sua origine ai tempi del Contarini, quando l'arte neo-bizantina

(1) Nel disfacimento di una fra le più antiche costruzioni dell'Estuario, la Chiesa di San Salvatore in Murano, abbattuta nel 1834, si rinvennero quattro pavimenti sovrapposti, che appartenevano alla istessa Chiesa; il primo alla profondità di più che sei piedi era di calcistruzzo, il secondo, a circa quattro piedi, di musaico tessellato, il terzo e il quarto, l'uno di marmi preziosi, l'altro di marmi bianchi e rossi frammisti a mattoni. Ora è fama che quella Chiesa sorgesse nel secolo V, e fosse accresciuta nel 938; nel 1068 veniva riedificata ed arricchita di preziose cose per cura della famiglia Moro o Dal Moro. È adunque non improbabile, che il pavimento di calcistruzzo fosse quello del primitivo edificio, l'altro tessellato del 938, il terzo della rifabbrica avvenuta nel 1068. Vedi in tal proposito il Cicogna (*Inscrizioni veneziane* t. VI, p. 438). I pavimenti del Duomo di Torcello e di santa Maria e Donato di Murano sono pure sovrapposti ad altri di data anteriore.

(2) Gerspach, *La Mosaïque.* Paris, Quantin.

(3) Intorno a quegli anni (1087) veniva pure innalzata la Chiesa di san Nicolò di Lido, la quale venne decorata di un ricco pavimento: « Musivo tabulatu perquam decenter ornata, a Patriciis Venetis et Monachis », etc. (Baronius ad annum 1087).

(4) Nella Cronaca Bembo alla Marciana, leggesi che nell'anno 1082 fu compiuto il lavoro di musaico nella Basilica *cum stupore di tutti quelli che la videro.*

era nel suo splendore. La superficie di esso abbraccia quasi tutto il perimetro dell'edificio, eccettuatene la Cappella Zen, l'altare della Nicopeia, quello della Cappella dei *Mascoli*, di sant'Isidoro, del Tesoro, e della Sacristia. Secondo i vecchi calcoli esso dovrebbe comprendere la superficie di m. q. 2098,79 (1).

Il paziente rilievo che ne lasciò il compianto prof. Moretti ci dà un'idea della grandiosità di questo lavoro, pel quale abbisognò di certo l'opera di numerosi artefici, ed una serie di anni non breve. È a questa parte non ultima al certo nella decorazione marciana che sovente si arrestarono gli studiosi e i poeti, primo Leon Battista Alberti, il quale ne loda la maravigliosa costruzione (2).

Il Sabellico ricorda nelle sue istorie quel: « pavimentum figurarum varietate incredibili distinctum, ac in tanta colorum diversitate nulla alia nisi marmorea materia praeditum » (3). L'Oldovino canta il pavimento (4):

> *Strata solis secti nitidi preciosa lapillis*
> *Et passim variis vermiculata notis.*

E il Sonesio nel 1678 (5):

> *Ast domus interior musivo splendida cultu*
> *Mille figuratas sub pede monstrat opes.*

È un inno continuo che si innalza per quest'opera, che il Durand disse: *magnifique et d'un effet prodigieux* (6), e che esercita un fascino grandissimo sul visitatore della Basilica. La varietà dei marmi preziosi usati nei disegni geometrici di lavoro alessandrino, i porfidi, i serpentini, i quarzi, le agate sardoniche, le turchine, sparsi a migliaia di pezzetti, le immaginose invenzioni di quei disegni, le rappresentazioni di animali, lo sfarzo dei meandri, giustificano quel fascino che l'avvicendarsi dei secoli non valse a sfatare.

Nell'atrio, del genere di lavoro suddetto è notevolissima la corsia a sinistra che guida all'altare della Nicopeia, a figure ottangolari intrecciate con molto garbo; nell'interno della Basilica, quelle geometriche più ricche e svariate, si alternano alle figure dei quadrupedi, degli uccelli, dei fiori e degli ornamenti vermicolati; interrompe il lussureggiante ornamento qualche lastra di marmo detto *proconnesio*, destinata a riempire alcuni dei campi maggiori; e forse è ad arte quella semplice ed austera ricchezza dei grandi riquadri di marmo pregiato nei luoghi più lucidi e più cospicui, cioè sotto le tre grandi cupole della navata maggiore. L'insieme spira tutto una grazia e un tale armonico aspetto da poter credere che qualche fata d'Oriente vi abbia sparso i tesori di una decorazione fantastica.

Per tal modo il pavimento marciano pare che abbia più diritto ad un componimento poetico, che ad un'illustrazione storica o scientifica. Se peraltro ci troviamo dinanzi ad un'opera appariscente e smagliante di colore, non dobbiamo ritenere ch'essa sia la stessa fatta eseguire dal Contarini, e sulla quale si posarono i passi di Enrico Dandolo e dei crociati raccolti in san Marco. Troppo frequenti furono i restauri e i rifacimenti di quel pavimento, ed è quindi, non pur lecito il dubitare, ma debito il credere che poca cosa invero si conservi dell'opera primitiva.

Vedremo in appresso come gran parte vi abbiano avuta i restauratori dal secolo XV ai nostri giorni, ed ora accontentiamoci di esaminare se resti nel pavimento marciano alcuna traccia di opera eseguita nel secolo XI.

Certamente uno sguardo all'insieme del pavimento induce a credere che ci troviamo dinanzi ad un disegno regolare, il quale, meno rare eccezioni, segue le linee definite dalle pareti e dalle membrature architettoniche poste in opera ai tempi del Contarini. Ma quando si analizzino minutamente i motivi ornamentali, si riscontrano tali varietà di stile e di tempo che non corrispondono certo alla primitiva costruzione. E invero se poco ci rimane delle rappresentazioni figurative, e quelle ora esistenti, anzichè originali, debbono considerarsi quali derivazioni dal primo disegno, non si può su di esse discutere nè giudicare con sicurezza.

Solo una parte io ritengo debba assegnarsi all'età del Contarini, ed è quella presso alla porta del Tesoro e che di fronte all'altare del Sacramento è chiusa dalle grandi colonne. Ivi riscontransi due campi rettangolari, ornati di meandri, ognuno dei quali porta quattro medaglioni rotondi annodati, con due colombe a lato di un palmizio. Gli altri campi di centro o di angolo hanno figure di aquile in atto di ghermire la preda, consistente in un quadrupede o in una colomba.

Avanzo intatto del lavoro figurativo, che risale al secolo XI, è pure un rettangolo, nel quale sono figurati due ordini di archetti bizantini sostenuti da colonnine, con una fascia che li divide, tutta composta di intrecciature di vimini, motivo usato nelle nostre isole fino dal secolo VIII (1). Simili archetti si veggono pure, senza la fascia, nel pavimento muranese del 1140.

Avanzi del pavimento Marciano attribuito al secolo XI.
Navata presso all'altare del Sacramento.

Tolte queste due parti, il pavimento marciano devesi considerare soltanto una riproduzione dell'opera lavorata nel secolo XI, riproduzione, a mio vedere, mancante e poco rispondente ai concetti del primo artefice.

* * *

Non si può con sicurezza raffrontare lo stile del musaico marciano con quelli di altri monumenti con-

(1) Saccardo. *I restauri della Basilica di san Marco nell'ultimo decennio*. Venezia, tip. Emiliana 1890.
(2) *De re aedificatoria*.
(3) *Rerum venetarum*. Venetiis, 1487.
(4) *De primordiis*, etc. Venetiis, Marcolini, 1551.
(5) *Encomia*. Venetiis, 1678.
(6) *Annales Archéologiques*, 1855.

(1) Il compianto sig. Antonio Pellanda, in un fascicolo di appunti intorno al pavimento marciano, opinava che gli archetti citati riproducessero un porticato o loggia esistente in quel luogo ai tempi dei Partecipazii, quasi a conservarne in qualche modo il ricordo.

simili nelle chiese erette in età antecedente o posteriore; ma è naturale che qualche punto di raffronto si abbia a riscontrare in altre opere esistenti nella Lombardia, nel Piemonte, nella Toscana, a Roma, in Sicilia e nella stessa Francia, ove l'arte lombarda si diffuse apprezzata ed ammirata.

Le rappresentazioni umane, che rinvengonsi frequenti nei litostroti d'Italia e di Francia, improntate alle favole pagane o ai Libri Sacri, trovansi ristrette nel nostro pavimento ad una mezza figura di Orfeo e ad una Sirena (Tav. 42, fig. 8), della quale si hanno esempii a Pieve di Terzagni e a san Savino di Pavia.

La rappresentazione invece di animali veri o fantastici ha parte importante nel pavimento marciano, come in altre opere dello stesso genere. Sotto questo aspetto il nostro si avvicina ai litostroti di Cremona, di Ravenna, di Pesaro, di san Savino di Pavia, di santa Maria di Capua Vetere e a quelli di data posteriore, di Murano, di san Michele di Pavia, di Aosta, di san Benedetto di Polirone, di Lescar, di Sordes, di san Gereone in Colonia (1), per accennare ad alcuni, ove la fauna ha una parte abbastanza notevole.

Mentre però la maggior quantità di questi pavimenti va adorna col solo *opus vermiculatum,* il nostro presenta l'*opus alexandrinum* in tutto il suo splendore, forse più fine e svariato di quelli che rendono preziose le chiese romane e sicule, perchè alle curve, e ai disegni immaginosi, unisce la fattura diligente e perfetta ben dissimile dalle opere toscane, le quali possono avvicinarsi ai commessi, piuttostochè ai musaici.

***

Al pavimento delle Chiese si volle dare nel medio evo un significato simbolico definito da Eusebio: « Pavimentum humiliatio vel afflictio animae » (2). Sui pavimenti, l'Anonimo di Salerno cronista dell' XI secolo, scriveva : « Libet me eius (pavimenti) etymologiam fidelibus pandere. Vocantur autem pavimenta, eo quod paveantur, id est caedantur : unde et pavor dicitur, quia caedit cor. Distant autem pavimenta ab ostracis; nam ostracos est pavimentum testarum, eo quod fractis testis calce admixto seratur; testae enim graece ostraca dicuntur ».

Di questo passo, anco da ogni particolare, sebbene non inteso nè dipendente dalla volontà dell'artista, si volle trarre un significato mistico od una allegoria (3). Dalle ineguaglianze, per esempio, della superficie nel pavimento marciano alcuno dedusse « essere stato a bella posta così fabbricato, per imitare l'onda del mare, e significare il Dominio che la Serenissima Repubblica conservava sopra di esso » (4); e non è a meravigliare se anco oggidì i creduli visitatori mostrano di essere persuasi di quella tradizione ancorchè fantastica, che qualcuna delle guide e taluno dei popolani stessi loro ancora ripete.

Il Dartein però molto giudiziosamente osserva (5) che i musaicisti dei pavimenti doveano possedere una

(1) *Aus'm Weerth. Der mosaikboden in S. Gereon zu Coeln. Bonn, 1873.*

(2) *Lib. formularum* cap. 10.

(3) Il Pellanda nei suoi diligentissimi appunti citati riporta alcune opinioni del Conte M. A. Corniani intorno al significato simbolico del pavimento marciano. Di quelle opinioni non ho potuto in alcun modo giovarmi, perchè basate su induzioni che non possono reggere ad una sana critica.

(4) Meschinello, t. II, p. 35.

(5) *Etude sur l'architecture lombarde.* Dunod, 1865-1882.

intelligenza superiore a quella degli altri artisti contemporanei, se sapevano darci opere, nelle quali non soltanto era necessaria l'applicazione della teorica, ma altresì la conoscenza abbastanza diffusa della simbolica, perocchè, secondo Gregorio di Nissa, al pavimento annettevasi grande importanza, e dovea essere materia di istruzione ai fedeli (1). Secondo una leggenda si dovrebbe invece credere che gli ecclesiastici avessero dovuto fornire i soggetti anco ai mosaicisti dei pavimenti. Si narra infatti che Gioacchino Abbate di san Fiore, il quale visse dal 1145 al 1201, raccoltosi per qualche tempo in una cella posta verso la facciata principale della Chiesa, mosso da spirito profetico, dettasse ai decoratori dell'insigne monumento « imagini, figure, et altre cose, dimostranti cose future.... le quali si veggono e ne' muri, e nel pavimento della Chiesa, fatte fare da lui, le quali di giorno in giorno con la loro riuscita si appressano » (2). Ma se pure non vogliasi negare questo preteso intervento di Gioacchino nella ispirazione delle figure nel pavimento marciano, è importante il notare che, quando secondo ogni probabilità esso era già compiuto, l'abate profeta non avea ancora veduta la luce del mondo (3). Ciò non esclude per altro che Gioacchino possa aver avuta alcuna parte nel suggerire certi rifacimenti che per avventura si eseguirono nel secolo XII.

A Pesaro, a san Benedetto di Polirone, a san Giovanni Evangelista di Ravenna, nei frammenti di sant'Ilario, a Brindisi, ad Otranto, a Moissac, si riscontrano esemplari di grifi, i quali si trovano pure nel pavimento nostro (Tavola 42, fig. 2 e 6), a designare nel senso buono il Salvatore, e in senso diverso il demonio, gli ipocriti, gli oppressori. Il basilisco (Tav. 42, fig. 2), che ci riproducono anco i pavimenti di sant'Ilario e di Pomposa, è pure allusivo al demonio, ai peccati della vista, al tradimento; il pegaso (Tav. 42, fig. 5), che si trova eziandio nei frammenti di sant'Ilario, la vita futura, il desiderio dell'anima di congiungersi a Dio.

Più semplici nel sentimento, perchè appartenenti alla natura reale, sono le altre figure del musaico marciano, che ci danno l'animale nella sua verità e senza appiccicature che lo deformino. Le colombe (Tav. 42, fig. 5 e 7), immagini di ogni alta virtù, tengono il primo posto in questo ordine di cose: sia appajate intorno alla mistica palma, sia fra gli artigli dell'aquila, o assise modestamente sulle fronde; e si riproducono pressochè in tutti i monumenti di questo genere. Le aquile ad ali spiegate (Tav. 42, fig. 6), sono simboli della risurrezione di Cristo, quelle più numerose in atto di ghermire la preda (Tav. 42, fig. 1, 7, e Tav. 43, fig. 9), che è spesso una colomba od un cervo, un agnello, un pesce, raffigurano i *piscatores* o *venatores* mandati da Dio a pescare e cacciare gli uomini affine di raccoglierli nella Chiesa. Questa rappresentazione riscontrasi nei plutei e nelle sculture marciane come nel pavimento di Capua Vetere (4). Così i pavoni (Tav. 43, fig. 13) che stanno in atto di abbeverarsi presso al vase sacro del tempio di Gerusalemme (*quasi vas auri solidum ornatum omni lapide pretioso.* Eccl. c. L. 10) da cui sorgono foglie della mistica vite, sono simboli della risurrezione

(1) Rohault de Fleury, *La Messe.* Paris, Morel, 1883.

(2) Sansovino, *Venetia.*

(3) Vedi il mio scritto: *Il Papalista dell'Abate Gioachino.* Venezia, Antonelli, 1880.

(4) Salazaro, *Studii sui monumenti nell'Italia meridionale.* Napoli, 1871, e Garrucci, *Storia dell'arte cristiana.* Prato, 1881.

e dell'immortalità. La pecora (Tav. 43, fig. 9) ricorda l'umanità del Cristo, l'innocenza, la mansuetudine; il cervo, il Cristo, i Dottori, i predicatori, il desiderio del Battesimo, secondo le parole del Salmista : « Quemadmodum desiderat cervus ad fontes aquarum, ita desiderat anima mea ad te, Deus » ; la volpe, dell'astuzia, del demonio; il cane, preso in senso benigno, della fedeltà; diversamente, delle passioni riprovevoli, della bassezza; il rinoceronte (Tav. 43, fig. 11) all'ombra di una palma, della forza e dell'ira divina ; la civetta (Tav. 43, fig. 9) dell'avarizia, dell'invidia, della malvagità; l'asino (Tav. 43, fig. 9) dell'ignoranza, della forza dei sensi sull'anima, della sobrietà; la cicogna, della pietà figliale, della riconoscenza.

Tale è da credersi, secondo il giudizio di recenti scrittori, il significato simbolico degli animali sparsi nei monumenti cristiani, e che si riscontrano anco nel pavimento della Basilica: significato che ai cinquecentisti parve opportuno di rilevare soltanto in due parti di esso, in una delle quali sono rappresentati due galli in atto di portare una volpe legata ed appesa ad un bastoncino (Tav. 43, fig. 11), nell'altra due leoni giacenti (Tav. 42, fig. 3). Lo Stringa (1) riguardo ai galli scrive: « Quei due galli presso la porta di san Giovanni Vangelista (*oggi della Madonna*), che par che legata via si portino una Volpe; sono per significare i due Re Carlo VIII et Ludovicho XII i quali portarono poi fuori della Signoria di Milano il Duca Lodovicho Sforza, Principe per la sua astutezza paragonato alla Volpe ».

Ma, con buona pace dello Stringa, quei due galli recanti la Volpe si riferiscono a tutt'altro che all'avvenimento al quale egli accenna. Giova anzitutto premettere che altri due galli, figurati ritti presso ad un vase, esistevano nel pavimento della Basilica fino al secolo scorso, e scomparvero dopo che il Visentini pubblicava le tavole illustrative della sua opera sul san Marco. È pure noto che un pavimento lavorato intorno al 1040 esisteva ancora sul finire del secolo XVII nella Cattedrale di Vercelli. Ivi il Cusano vide rappresentata una « vaga processione di galline, che a due a due funeralmente accompagnano col portarvi la volpe fintamente morta, depositata in una bara, precedendovi un gallo che porta la croce.... e si leggono in ristretto tali parole : *Ad ridendum* » (2). La stessa composizione del pavimento marciano trovasi in quello di Santa Maria e Donato, il quale reca la data del 1140. In questa però i due galli, anzichè di profilo, camminano di fronte.

È chiaro che il soggetto rappresentato in san Marco ha comune l'origine cogli altri citati, compresevi le sculture francesi dal XIV al XV secolo, ove la volpe sta invece predicando ai polli; e che perciò dee dirsi una derivazione delle favole tolte dagli antichi *bestiari*, nei quali trovansi narrate le gesta della volpe, simbolo dell'astuzia, del demonio, e della persecuzione contro la Chiesa.

Altra speciale allegoria, come dissi, alcuno volle vedere nelle due figure di leoni giacenti. Lo Stringa scrive che furono rappresentati « due Leoni belli et grassi posti nell'acque, per dimostrare che i Venetiani (la cui Impresa è un san Marco in forma di un Leone alato, nella guisa che lo previde Ezechiel Profeta) esercitandosi nell'acque, esser grassi, ricchi et potenti dovevano; ove che attendendo alle cose di terra, e lasciando quelle di mare diveniano magri et deboli, come significar vogliono due altri Leoni, ivi presso figurati, che molto magri, et di poco vigore si scorgono ».

Pur troppo i due leoni magri dello Stringa sparirono affatto dal pavimento prima del secolo scorso, e quelli grassi, se ora non si riscontrano al loro posto, attendono che un benefico restauro li ridoni alla vista del pubblico. Ma con tutto ciò io non intendo di convenire collo Stringa riguardo al loro significato, mentre se veramente fossero stati allusivi alla Repubblica, avrebbero dovuto essere alati, secondo la descrizione di Ezechiello e dell'Apocalisse; e qui invece stanno a ricordare la fede cristiana, l'austera vita nelle solitudini del deserto, il coraggio guerresco: significazioni tutte che al leone vengono attribuite dai Padri della Chiesa.

Nella parte ornamentale di genere vermiculato domina il giglio, simbolo della purità, la palma, della vittoria o del martirio; forse la mistica vite avrà avuto il suo posto principale in questa decorazione, ma ora se ne riscontrano lievissime traccie. I comparti di lavorìo alexandrino vanno ricchi di composizioni geometriche, le quali non hanno significato simbolico; ma sono formate di figure circolari dette anticamente *rotae*, comuni alle chiese del medio evo e simili a quella che stava nel centro della Cattedrale di Torcello, della quale ci lasciarono ricordo l'anonimo Altinate e il *Chronicon Gradense* (1).

* * *

Gli incendii, la vetustà e i restauri conseguenti, tolsero la primitiva originalità al pavimento marciano, lasciato in balìa dei musaicisti dal secolo XI e, dobbiamo pur troppo dirlo, di tutti i susseguenti fino ad alcuni anni or sono. Non abbiamo alcuna specificata notizia riguardante i restauratori di esso fino al secolo XV. Una terminazione dei Procuratori di san Marco nel 1259 prescriveva, è vero, che i maestri *de muxe* dovessero tener seco *duo pueri pro arte addiscenda* (2), ma non ci spiega se essa riguardi soltanto i musaicisti delle pareti o comprenda anco quelli del pavimento. Certo è che fra gli anni 1491 e 1492 lavoravasi assiduamente intorno a quest'opera. Nei libri di Cassa dei Procuratori di san Marco trovansi infatti assai frequentemente citate grosse partite di *taselli bianchi*, *negri e rosi* somministrati dai *taiapiera* al maestro Giorgio Alugar (?), il quale deve ritenersi come l'artefice destinato a questo speciale lavoro (3).

Più tardi apparisce occupato in quell'opera un Girolamo Vinci, addetto fino dal 1517 alla Basilica (4); al Vinci, mentre nel 1525 si aumentava lo stipendio, veniva aggiunto il fratello prete Vincenzo (5). Girolamo, a quanto ci riferiscono i documenti, occupavasi nel rinnovare le parti difettose o mancanti, Vincenzo restaurava o rifaceva l'antico, impiegandovi il vecchio materiale.

(1) *La Chiesa di San Marco*. In Venetia, 1610.
(2) Cusano. *Discorsi istoriali concernenti la vita dei Vescovi Vercellesi*. Vercelli, 1676.

(1) Questo pavimento di *opus sectile* tuttora esistente dovea risalire al 1008, quando la Cattedrale venne restaurata dal Vescovo Orso Orseolo. Nella cronaca Altinate trovasi : « Pavimentum Ecclesie fecerunt, roda medium, billissima operatione » (Vedi. La Cronaca Altinate, studio di E. Simonsfeld, nell'Archivio veneto t. XVIII-XXI).
(2) Docum. n. 96.
(3) Proc. di S. M. *Ristauri in Chiesa*, B. 78.
(4) Doc. n. 167.
(5) Doc. n. 220.

Colla terminazione del 17 maggio 1541 (1) si prescrisse un limite ai lavori dei due fratelli: Girolamo si obbligava « di far piedi XIIII quadri alanno de mosayco minuto come sono quelli Lioni che lha facto al presente, overo figure o altri animali, che siano dela qualità et lavor minuto simili a quelli » oppure piedi 16 di lavoro *più grosso* come « pinze, quadreti, Triangoli, otanguli, sexanguli »; e in caso diverso sei piedi e mezzo di « lavor de porfido novo, et serpentino Lavori facti simili à quelli che sono al presente in chiesa nel pavimento ». Vincenzo era invece tenuto « a far tanto lavor vecchio alanno quanto farà el dito maestro Hieronimo suo fratello de novo alanno ».

Mercè l'appoggio di questo documento parmi venga dimostrato quanta parte abbiano avuta i maestri del secolo XVI nel rinnovare quell' opera preziosa, ed è importante il notare l' incarico del prete Vinci di eseguire *lavor vecchio*, cioè quel lavoro che poteasi affidare ad un artefice mediocre senza il bisogno di rifare le tessere o mutare disegni.

Ai Vinci nel 1547 si aggiunse un garzone, e fu Bartolomeo figlio di Giuseppe *calegario* (2), il quale può identificarsi probabilmente con Berto od Alberto Parise. Nel 1553 venne pure compreso fra i salariati Francesco Polacco (3), artista mediocre, definitivamente assunto nel 1567, forse per causa della morte di Vincenzo Vinci, a collaborare con Girolamo (4); mancato ai vivi quest'ultimo, ottenne il posto di maestro musaicista nel 7 del settembre 1570 (5).

Il Parise lavorò per lunga pezza in san Marco, dando prova di molta abilità. Egli nel corso di anni parecchi rinnovò e restaurò gran parte del pavimento. Dal 1598 al 1624, anno in cui il Parise sembra abbia abbandonato il lavoro, rifece quasi del tutto il lavoro alessandrino dell'atrio verso san Basso (6), altri restauri compì nel Battistero, sotto le pile dell' acqua santa e presso l' altare così detto del *Capitello* (7). Rifece nel 1610 quel quadro rappresentante i due galli che portano la volpe (8); nel 1623 l' intiero musaico minuto della Cappella allora dedicata alla Reliquia della Croce, ora del Sacramento (9) e buona quantità di opera *grossa* e *minuta* in altre parti della Chiesa (10); tutto ciò, come dissi, fino al 1624.

Corse un anno, nel quale parve che i Procuratori dimenticassero il pavimento, quando nel 12 marzo del 1626 pubblicarono il concorso a maestro di musaico *da terra*. Unico a presentarsi fu Giacomo Pasterini fino allora occupato nei lavori delle pareti, il quale venne tosto accolto, nella certezza che l'opera sua riuscisse diligente e pari a quella dei predecessori (11). Si occupò egli tosto nel rifare la grande *rosa* presso il pulpito dell' Evangelio, opera che misura piedi veneti 51, compiuta nel 1633 (12); e nel 1634 su cartone di Girolamo Pilotti eseguì il medaglione rappresentante Orfeo col violino.

(1) Proc. di S. M. *Cassier* n.° 1.
(2) Proc. di S. M. *Actorum*. È un documento che sfuggì alla diligenza del compilatore del Volume dei *Documenti*.
(3) Doc. n. 262.
(4) Proc. di S. M. *Actorum*. Anco questo doc. manca nel Vol. citato.
(5) Proc. di S. M. Busta 78. Anco questo docum. manca nel Vol. citato.
(6) Doc. n. 350.
(7) Doc. n. 351.
(8) Proc. di S. M. *Actorum*. Manca ancor questo nel Vol. cit. dei *Documenti*.
(9) Doc. 909.
(10) Doc. 352.
(11) Doc. 399, 400.
(12) Doc. 405.

Il lavoro continuò senza tregua anco nel sec. XVII; ma un cronista ci narra che il pavimento giaceva abbandonato, fino a che nel 1652 venne eletto Domenico Caenazzo a surrogare il Pasterini (1).

Il genealogista Damaden ricorda come il Procuratore Alvise Duodo attendesse amorosamente al restauro di quell'opera: « Pavimentum illud sacrae aedis tesselatum hieroglyphico ac misterio sub varia figura (quasi profetico spiritu per venerabilem abbatem Joachinum excogitatum) repletum et toto orbi fama notum, ipsis indigenis iacebat squalidum et incognito ac undequaque immunditia coopertum. Tantae Aloysius miseratus antecessorum negligentiae, summam illico adhibere diligentiam iussit ut immundum mundaretur, et hinc inde ruptum, antiquae formae restitueretur » (2).

Dal Caenazzo l'incarico passò nel 1670 a Giuseppe Paulutti (3) e ad Angelo Roncatto nominato nel 1671 (4). Altro maestro eletto nel 1682 fu Stefano Bronza (5), il quale forse ebbe parte col Paulutti e con Leonardo Cigola o Cigoli in lavori di qualche importanza. Di Leonardo Cigola, citato negli atti dei Procuratori di san Marco fino dal 1709 (6), si hanno restauri e rifacimenti che durarono fino al 1720, e furono compiuti in varie parti della Chiesa, presso alle Pile dell'acqua benedetta, presso alla porta maggiore, verso il Battistero e nel Battistero, all'altare di san Giacomo, accanto al pilastro detto degli *Indemoniati* (7). Nè frattanto rimase inoperoso Giuseppe Paulutti, al quale si affidarono parecchi lavori presso la porta maggiore, al centro della Basilica, all'Altare del Crocifisso e alla Madonna del *Bacio* (8).

Nel 1726 esercitavano il loro ufficio di *fregador* e *Maestro de Mosaichi in terra* (9) Nicolò e Giovanni Battista fratelli Gropelli o Gropella; ma non pare fossero di molta importanza gli incarichi loro affidati.

Carlo Corborelli o Carborelli o Carborella, altro artista assai mediocre, coadiuvato da Pietro Grifoni restaurò e rifece fino all'anno 1736 qualche lavoro di minuto presso al *Capitello* e alla colonna di fronte al Crocifisso (10).

E qui si dovrebbero arrestare le ricerche sui restauri del pavimento marciano, pei quali si dovrebbe credere che si compisse lavoro veramente importante nei primi anni del secolo XVIII, se negli obblighi annessi all'ufficio del Deputato alla pulizia della Chiesa v'era pur quello di « nettare e lustrare il pavimento della Chiesa Ducale, con riguardo che non si smovano le piccole pietre che lo compongono, nel qual caso egli sia obligato a farle perfettamente rimettere a proprie spese » (11). Ma questa condizione relativamente buona del pavimento, dovette durar ben poco, se Bernardino Zendrini, nella sua Relazione nella Chiesa presentata nel 1741 ai Procuratori, osservava: « Il pavimento rotto ed in tal sito con ignobile aspetto rimesso con calce coll'essersi interrotto

(1) Proc. di S. M. *Actorum*. Anno 1652 Gennaio 31. Altro documento mancante nel Vol. succitato.
(2) Damaden. Famiglia Duodo. Manoscritto presso il Museo Civico di Venezia.
(3) Proc. di S. M. *Actorum* 5 Genn. 1670. Manca nel Vol. citato.
(4) Proc. di S. M. *Actorum*. 1671 Sett. 7. Manca nel Vol. citato.
(5) Proc. di S. M. *Actorum*. 1682 Gennaio 7. Manca nel Vol. citato.
(6) Doc. n. 578.
(7) Doc. 581 a 586.
(8) Doc. 587.
(9) Doc. 589, 646 a 648.
(10) Doc. 595 e 596.
(11) 1735 aprile 14. Doc. n. 668.

l'ordine ammirabile del musivo, di cui con meraviglia è composto, ricerca la necessità ed il decoro della fabbrica che sia rifatto sull'antico piano con le pietruzze colorate poste in gesso nella maniera antica, e conservato l'antico mirabile disegno e disposizione ». Ma i Procuratori dopo aver cercato invano di trovare artefici adatti all' uopo, sembra che abbiano infine dimenticato il pavimento; il quale fu solo acconciato in qualche parte nel 1810, allorchè il Patriarca Gamboni volle adattare la Basilica divenuta Chiesa Patriarcale alle necessità del culto.

Un restauro veramente importante avrebbe potuto dirsi quello eseguito prima del 1878 nella navata minore rispondente alla Cappella di S. Pietro, se coloro ai quali veniva affidato non avessero compiuto opera riprovevole, alterandone l'aspetto primitivo, e adoperandovi persino materiali inadatti. E tale bruttezza durò pur troppo fino a quando l'ingegnere Saccardo, coadiuvato dal R. Ministero della Pubblica Istruzione, volle intraprendere con intelletto d'amore un ristauro del pavimento degno dei tempi in cui viviamo, conservando scrupolosamente l'antico, e procurando che il moderno riproduca fedelmente l'originale, pur troppo perduto nella superficie di mq. 440, e che complessivamente dovrebbe restaurarsi per mille duecento e cinquanta metri quadrati, vale a dire per circa due terzi del pavimento intero.

G. M. Urbani de Gheltof.

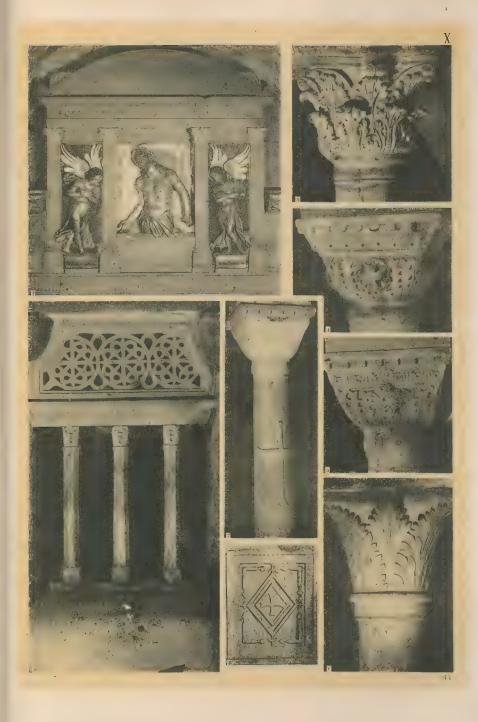
o) Leone — Miniatura — (1452) — Scuola grande di san Marco.

X.

LA CRIPTA.

X

LA CRIPTA.

I.

A CRIPTA È DI SEMPLICE costruzione a forma di croce basilicale con tre absidi, ed occupa tutto lo spazio, non solo del sovrapposto presbiterio, ma altresì delle due cappelle laterali di san Clemente e di san Pietro. La lunghezza di questa cripta è di metri 22,10, la larghezza di metri 27,7, e la superficie totale di metri quadrati 345. I muri perimetrali, specialmente delle absidi, grossi oltre due metri, sono costruiti di mattoni levigati nella parte interna, e presentano incavate, a guisa di decorazione, varie e irregolari nicchie, 12 a base semicircolare e 7 lineare: quest'ultime per lasciar passare la luce esterna, che entra dalla grande finestra centrale, ora ridotta a porta, e da cinque finestrini, e la luce interna della Basilica, che entra da quei quattro finestrini esistenti sotto il septo marmoreo, che divide il presbiterio dalla navata centrale.

Il piano antico della cripta trovavasi a 30 centimetri al di sotto di un altro pavimento costruito posteriormente. Ora, dopo gli ultimi restauri, disfatto il superiore pavimento, fu portato il piano della cripta a 42 centimetri sotto la comune alta marea. Essa nondimeno rimane ancora 37 centimetri più alta del piano di un sotterraneo, che giace sotto la gradinata semicircolare del presbiterio, e si protende sotto la navata centrale della Basilica per metri 4,82 di lunghezza e per metri 7,24 di larghezza, a forma rettangolare, con due loculi separati, uno per lato; sotterraneo che deve certamente protrarsi ancora lungo la navata centrale, perchè i muri che lo chiudono di fronte sono evidentemente opera secondaria di separazione. Il Cattaneo, autore della Storia architettonica della Chiesa, che forma la Parte II di quest'Opera, credette che questo sotterraneo fosse una vera e più antica cripta, quella della Chiesa dei Partecipazî, la quale arrivasse fino ai muri ove si alzano i cancelli marmorei delle due cappelle di san Clemente e di san Pietro e dove sono gli ingressi della cripta odierna. Ma la forma stessa rudimentale di questo sotterraneo, e il fatto che le vôlte, nonchè levigate, rimasero sempre greggie, e che le colonne che sostengono le vôlte non hanno fondamenti, tolgono appoggio a quella induzione, la quale per altro il Cattaneo espose prima che fosse sgomberato dalle macerie e dall'acqua il sotterraneo che egli non ha potuto esaminare attentamente, anzi dove non ha potuto penetrare; onde è da ritenere che quello non fosse altro che un sotterraneo per tener asciutto il piano della Chiesa.

Comunque sia, la porzione visibile e restaurata di questo sotterraneo consta di un breve spazio rettangolare, limitato da muri, nei quali si vedono incavate due nicchie, l'una da un lato e l'altra dall' altro del foro d'ingresso, e coperto da sei vôlte a crociera, sorrette nel mezzo da due colonnette con capitelli lisci a cubo inferiormente arrotondato, prototipi di quella maniera di capitelli che fu usitatissima dopo il mille nelle costruzioni di stile veneto-bizantino, e con basse cimase. Nei muri di fianco si vedono due vani di piccole porte, dove si riscontrano ancora i segni dei gangheri e dei catenacci, le quali mettono a due celle rettangolari a vôlta, l'una larga metri 1,90 e lunga 4,15, l'altra larga 1,80 e lunga 3,50; celle che possono aver servito o per uso di cantine, o per ripostigli di cose pregiate, non parendo ammissibile che fossero carceri, come taluno potrebbe supporre, perchè aveano, mediante sfiatatoi, comunicazione diretta colla Chiesa, proprio nel centro della maggiore navata. Di fatto, tanto nel muro di fondo del sotterraneo, quanto nei muri laterali delle due celle, si vedono parecchi vani rettangolari di sfiatatoio, con trafori ornati che mettono al piano della Chiesa, e sono oggidì coperti dalle lastre di marmo del pavimento. Soltanto una di queste celle apparisce selciata a mattoni, l'altra e tutto il sotterraneo non presentano traccia alcuna di pavimento.

Un altra curiosità assai degna di nota si è riscontrata in questo sotterraneo, l'esistenza cioè di un pozzo, senza quel circostante catino di creta che hanno ordinariamente i pozzi di Venezia, a guisa cioè di un pozzo di campagna, del diametro di metri 0,69, e di breve profondità, costruito a strati di pietre cotte a forma circolare: pozzo che evidentemente è anteriore alla prima costruzione della fabbrica, e doveva trovarsi nel brolo od ortaglia appartenente al monastero di san Zaccaria (1). Di questi pozzi, detti appunto di campagna, ne esistevano certamente nelle maggiori isolette che costituiscono la città, e se ne trovò anche di recente uno a' santi Giovanni e Paolo in un vasto cortile dell'Ospedale civile, come ne sussistono in piena attività nel Lido, in prossimità al mare ed alla laguna.

Lo storico della Basilica di san Marco, trova naturalmente nella cripta ed in questo sotterraneo preziosi elementi per fissare l'età e la forma di costruzione della Chiesa, e poichè questo importante argomento fu studiato dal compianto Raffaele Cattaneo, e trattato in altra Parte di questa Illustrazione della Basilica, ad essa rimettesi il lettore; notandosi solo, in questa Monografia, quei fatti recentemente riscontrati, i quali avrebbero sicuramente, se conosciuti, modificate le opinioni del Cattaneo, e possono ora condurre a differenti giudizi.

La maggiore altezza della cripta è di metri 2,56, e corrisponde al piano del presbiterio. Il soffitto è formato da parecchie vôlte a crociera, impostate sopra appositi pilastrini addossati ai muri perimetrali, e sopra ben cinquantasei colonne di marmo greco, dell'altezza di metri 1,60 e della circonferenza di metri 0,72, disposte a reticolato. Otto colonne hanno capitelli antichi e somiglianti a quelli dell'abside esterna di san Donato di Murano, di marmo greco a profilo bisantino convesso, con ornamenti e croci scolpite sulle faccie, e che

(1) Sulla chiusura di questo pozzo venne ora posta la seguente iscrizione:

PUTEI PERVETUSTI | QUEM A MONIALIB. S. ZACHARIAE PROPH. | CUM VIRIDARIO SUO CONCESSUM | JUSTINIANUS PARTICIPATIUS DUX | ANNO DCCCXXIX | PRIMO TEMPLI AMBITU INTERCLUSIT | NOVAEQUE NUNC MOLITIONES EXPLORATUM DEDERE LOCUS LAPIDE AC TITULO | CIRCUMSIGNATUS | ANNO DNI MDCCCXC.

dagli abachi forniti di dentelli, decorazione speciale delle opere marmoree veneziane nel medio evo, scendono ai collarini delle colonne, trasformandosi leggiadramente dalla forma quadrata nella circolare. Le altre hanno capitelli della medesima forma, ma a sculture più semplici o liscie; essi sono di più recente lavoro e posti in luogo degli antichi nei successivi restauri.

Queste vôlte nel principio del secolo XVI furono dipinte a buon fresco, e se ne conservano tuttora le traccie in quattro figure di santi ed in un elegante ornamento a fogliami. Tali pitture devono essere state fatte dopo che, per un incendio della cupola del presbiterio, cadde la gran croce che sfondò la cripta.

Il marchese Estense Selvatico, nella sua Illustrazione della Basilica di san Marco, dice che la struttura di queste vôlte dimostra la cripta essere stata costruita qualche tempo dopo dei muri perimetrali e degli absidi, dappoichè esse non si legano a quelli, nè per ordinanza, nè per apparecchio murale, e quindi essere evidente che lo spazio occupato dalla cripta fosse anticamente libero da involtature e si innalzasse a tale altezza da poter formare una chiesa, appunto la basilica primitiva del Partecipazio. Aggiunge che l'esame fattosi alla base delle colonne della cappella che conduce alla sacristia, le quali sono coperte dal suolo odierno del presbiterio, e più di tutto lo stato visibile dell'antico muro esterno dell'abside della Chiesa, confermano questo giudizio.

Ma il Cattaneo nella Storia architettonica della Basilica (Parte II di quest'opera, a pag. 115) combatte le conclusioni del Selvatico, e vorrebbe invece dimostrare che l'antica basilica del Partecipazio fosse 10 metri più corta (1), e che le murature oggi esistenti dell'abside della cripta, le quali servono di base alla chiesa superiore, appartenessero alla rifabbrica del secolo XI e fossero contemporanee alle vôlte.

L'ingegnere Pietro Saccardo finalmente, nella sua relazione sui recenti lavori della Basilica, sostiene essere la cripta posteriore d'assai alla primitiva chiesa ed anche alle successive riforme subìte da questa; e le ragioni da esso esposte, gli indizî e gli argomenti addotti persuadono che abbia egli colpito nel vero.

L'altare di mezzo della cripta, unico rimasto dei tre che esistevano (2), giace sotto l'altar maggiore della chiesa, anzi per sostegno di questo furono nell'anno 1825 collocate quattro colonne di rinforzo, che tagliano irregolarmente le involtature centrali della cripta. Tali colonne hanno capitelli a paniere ad un solo ordine di foglie corintie saglienti sugli angoli, con irregolari caulicoli ed abachi smussati, ed uno è più finamente intagliato.

Questo altare è addossato a un gran masso rettangolare fatto di pietra rossa veronese e di antichi ruderi a sculture ornamentali, in parte vuoto all'interno, sostenuto da quattro grosse colonne di marmo greco con capitelli rozzissimi appartenenti a fabbriche anteriori, e forse a quella chiesa più antica che, secondo la tradizione, fu eretta da Narsete nel VI secolo e dedicata a san Teodoro. Le quattro colonne sono legate fra loro da una balaustrata di colonnine ottagone, con capitelli bisantini a profilo poco sporgente, sopra della quale corrono lastre di marmo traforate leggiadramente a circoli e archi di cerchio intrecciati, disegno bisantino; ed una di queste lastre a forma rettangolare è posta anche nel centro della balaustrata dal lato posteriore all'altare. Questo masso, o cassa marmorea, conservava preservato da ogni pericolo di sottrazione il corpo di san Marco fattovi collocare dal doge Vitale Falier il giorno 8 di ottobre 1094, come si vedrà più innanzi: data che può segnare tanto il tempo della riposizione del corpo dell' Evangelista, quanto quello della erezione della cripta.

L'altare nulla ha di particolare; solo di recente vi fu rimessa l'antica ancona in marmo a forma semicircolare, che rappresenta, in basso rilievo con dorature, Maria seduta col bambino e i santi Pietro, Marco, Caterina ed Orsola, e porta l'iscrizione:

MCCCCLXXXXIIII DIE P[a] MARCII EX ELEMOSINIS (1).

All'ingiro dell'altare corre una balaustrata, per un quadrilatero fra le colonne che sostengono le vôlte, formata di antichi plutei, nei quali si vedono scolpite le croci simboliche ed altri emblemi in parte dell'età bisantina ed in parte moderni, ma con simili intagli, e coronata da una cimasa di marmo greco. Questa divide il presbiterio o *cancellum* dal resto della cripta.

Una colonnina, che pare dovesse sostenere un leggio, è addossata al gran masso posteriore all'altare, e porta intagliate le lettere NVS · F · in caratteri del cinquecento.

Una pila per l'acqua santa, di fattura moderna, fu collocata nella cappella a destra della centrale; ed altra pila antica a forma assai curiosa, con tre figure a rilievo sopra una colonnina di marmo greco, fu posta nella cappella a sinistra.

Di fronte all'altare era stata un tempo addossata alla parete che divide la cripta dal sotterraneo della chiesa, dove precisamente ora è aperto il foro di comunicazione, una bellissima ancona lombardesca, con quattro pilastrini scannellati che la dividono in tre compartimenti e sostengono, mediante eleganti capitelli, un frontispizio arcuato, colla seguente iscrizione dorata:

ECCE QVI TOLLIT PECCATA MVNDI.

Nei tre compartimenti di questa ancona si ammirava un lavoro di Jacopo Sansovino di sorprendente bellezza. Nel compartimento centrale, il Redentore ad alto rilievo, mezza figura; nei due laterali due angeli a basso rilievo, figure intere. Tutte queste figure portano traccie di l'antica coloritura, che dà loro un particolare risalto. Questo bell'ornamento trovavasi originariamente nel refettorio di san Pietro di Castello; tolto di là fu portato nel R. Arsenale, e per merito del prefetto senatore Torelli fu ceduto per decoro della cripta, e posto a luogo per cura dello scultore Luigi Borro. Ora che fu levato per dare accesso al sotterraneo, è naturale che i benemeriti preposti al restauro della Basilica troveranno altro posto da collocarlo, ed anche meglio conservarlo.

Levata l' ancona del Sansovino ed aperto il foro di comunicazione col sotterraneo, questo fu munito di un cancello in bronzo a trafori simili a quelli degli al-

(1) Cfr. *L'Architettura in Italia dal secolo VI al Mille*, per Raffaele Cattaneo, pag. 242.

(2) In un vecchio manoscritto di Donadio pievano di S. Luca (a. 1308), dopo indicati gli altari della chiesa, si legge: *Ea quae sequntur infra sunt posita subtus confessionem. Imprimis est altare Beatae Mariae Virginis, Sancti Theodori, Sanctorum virginum Eufemiae, Dorotheae, Teclae et Erasmae.*

(1) Costò alla Confraternita dei mascoli lire 375 e soldi 16.

tri cancelli d'ingresso alla cripta, e sull'archivolto venne collocata in mosaico la seguente iscrizione:

HYPOGEUM HOC
JVSTINIANO PARTICIPATIO AVCTORE
ANTIQVIORI FORSAN D. MARCI TEMPLO COEVVM
SVBREPENTE DEIN FLVCTV COENO AC RVDERIBVS
PER SAECVLA PENITVS OBSTRVCTVM
ANNO DNI MDCCCXC
AB AQVIS DEMVM OMNIQVE FOEDITATE ET SQVALORE
VINDICATVM DETERSVM RESARCITVM.

Il pavimento della cripta è nuovo, di marmi bardiglio, greco e paonazzetto, sopra disegno dell'ingegnere Giovanni Meduna. Tutto all'ingiro corre una banchina di marmo rosso veronese con specchi di marmo greco. Due scale in rosso di Verona mettono nella Chiesa per due porte, a contorno antico e fregio bisantino, chiuse da serramento di ferro a trafori dello stesso stile. Alla luce, che come si è detto, penetra assai scarsamente nella cripta fu supplito dapprima con la introduzione del gaz, ed ora della luce elettrica, entro piccole ed elegantissime lampade all' uopo costruite nello stile della fabbrica, luce che fu spinta anche nel sotterraneo.

Descritta così la cripta, rimane a dirsi delle vicende cui andò soggetta.

II.

Dicesi ora *cripta*, da una voce greca che significa *nascosto*, ma fino dai primi tempi fu detta *Sottoconfessione di san Marco*; nè occorre chiarirne il perchè, chiamandosi *Confessioni* gli altari eretti sulle tombe dei martiri che aveano confessata la fede. In appresso fu detta *Sottoconfessione della Madonna dei mascoli*, quando ivi cominciò a raccogliersi l'antica *Scuola* o confraternita di Santa Maria, poi detta dei Mascoli. Secondo Flaminio Corner (Ecclesiae venetae, etc. Ven. MDCCXLIX. dec. XIII p. 139) questa fu istituita il 1° gennaio 1222. E di fatto lo comprova la matricola della Scuola, che ritenevasi perduta e fu invece di recente ritrovata, e conservasi nella sacristia di san Marco, in due esemplari, l'originale cioè ed una copia fatta nel 1755 per cura del guardiano Giacomo Solarol. Il primo suo atto è del 1 gennaio (m. v.) 1222, l'ultimo del 17 decembre 1796.

La matricola originale è un bel volume membranaceo, coperto di tela d'oro a piccoli fiori di seta; ha 63 carte, nelle quali seguono le disposizioni dei confratelli, scritte coi caratteri del loro tempo, e con capilettere dorate e fregi leggiadri, e con due quadri miniati, l'uno rappresentante la Vergine col bambino, l' altro il crocefisso con le tre Marie. In principio essa reca la seguente iscrizione:

Preghemo nui per cortesia
chi questa Mariegola ave in balia
che scripto entro essa non sia
lettera che simile a queste non sia,
che a nui par che vilania saria.
Scripsela Seraphin de Bergamo de Lombardia.
Chi luy vorà trovare
apresso san Zulian suol dimorare.

Fu disputato perchè la Scuola di Santa Maria fosse poi detta dei Mascoli, incontrandosi tale denominazione nella Matricola soltanto all'anno 1591. Ma non v'ha dubbio, che la ragione ne fosse la esclusione delle femmine dal sodalizio fino dalla sua istituzione: « Si » volemo et ordinemo che femena alcuna, alcun non » osi ne debia dir de recever, in pena di esser messo » fuora di questa pia fraternitade perpetuamente »; sebbene, quando nel 1591 si riscontra il nome di *Mascoli*, le femmine vi potessero essere accolte per concessione del 1476, ducante Andrea Vendramin.

La posizione di Venezia, soggetta all' acqua nelle alte maree; l'essere la chiesa di san Marco fabbricata in uno dei luoghi meno elevati; il lento abbassamento del suolo di cui si hanno prove non dubbie in tutte le fabbriche antiche; e finalmente le naturali corrosioni dei muri e delle platee, resero la cripta fin dal secolo XV umida e soggetta a filtrazioni; ma specialmente dai primordi del secolo XVI essa fu ridotta in tale stato da non potervi penetrare per l'invasione dell'acqua in molti giorni dell'anno, e particolarmente nei tempi equinoziali quando la marea dura a lungo assai alta. Nell'anno 1563 convenne rialzare di 30 centimetri il suolo e riparare ai danni delle muraglie; nel 1580 poi si dovette abbandonarla. I confratelli ottennero il permesso di riunirsi, dapprima presso l'altare di san Giovanni Evangelista, ora della Madonna, poi nel 1618 nella cappella al lato settentrionale della Chiesa che allora chiamavasi della Madonna nuova e poi fu detta della Madonna dei Mascoli (1). Intanto il 3 luglio del 1604 (2) i confratelli con alcuni delegati del Senato asportarono dalla cripta tutte le cose sacre che vi si trovavano, e particolarmente l'ancona, o pala marmorea dell'altare, che collocarono nell'atrio del Tesoro, ove rimase fino al 1871, anno in cui fu rimessa al suo posto. Chiusero allora e murarono il sotterraneo.

Un secolo e mezzo dopo, l'anno 1762, il doge Marco Foscarini, fatta aprire una delle chiusure, volle scendere nella cripta insieme col procuratore cassiere ed alcuni ministri, con torcie; « vide un altare nel mezzo » con banchette di pietra tutto allo intorno e varie ta» vole marcite che andavano a galla nell'acqua, che era » alta più di un piede » (3); ed ideò di far asciugare quel sotterraneo. Egli avrebbe certamente ordinato il lavoro se la morte non lo avesse colto. Anche Flaminio Cornaro, il celebre illustratore delle chiese di Venezia, discese nella cripta in tempo di bassa marea e la trovò tutta ingombra di fango, con esalazioni mefitiche. Si chiuse allora anche il foro, che per penetrarvi era stato aperto nel vano di una finestra, nè più si pensò al sotterraneo.

Ma nel principio di questo secolo, essendosi trasportata la sede della cattedrale di Venezia da san Pietro di Castello a san Marco, si volle ampliare l' altar maggiore del presbiterio, ed in tale occasione si venne a scoprire sotto l'altare quel grande masso di pietra esistente nella cripta, che la tradizione costante dovea far ritenere contenesse le ossa di san Marco, delle quali s'erano perdute le traccie. Il patriarca Gamboni discese nella cripta, fece indagini infruttuose, e veduto il pessimo stato in cui quella trovavasi, la fece chiudere di nuovo.

Pochi anni appresso, una commissione (4) composta dei signori conte Nicolò Vendramin Calergi, conte Ja-

(1) Sansovino, Venetia pag. 36 — Flam. Corner, I. Decade XIII p. 141.
(2) In esecuzione di Parte del Senato 21 decembre 1603.
(3) Meschinello. La chiesa ducale di san Marco. Venezia 1753 Vol. II.
(4) Fabbriche e monumenti cospicui di Venezia, illustrati da Leopoldo Cicognara, Antonio Diedo e Giannantonio Selva. Venezia 1818.

copo Filiasi e Antonio Diedo, entrò nella cripta a'26 di gennaio 1811, esaminò il luogo e ne fece trarre il disegno per l'opera che il Diedo col conte Leopoldo Cicognara e l'architetto Giannantonio Selva andavano preparando sulle principali fabbriche di Venezia. Riscontrarono anch' essi il masso, esaminato dal patriarca Gamboni, ma vi fecero eseguire collo scalpello alcune aperture, con che poterono scoprirvi entro, a'dì 30 di gennaio, una cassa robusta di legno, chiusa da spranghe di ferro. Estratta la cassa nel giorno 6 di maggio 1811, venne aperta da una Commissione mista, governativa, municipale ed ecclesiastica, la quale vi trovò dentro una testa coi suoi denti, le ossa principali che formano lo scheletro di un uomo, oltre a molti pezzetti ed a cenere, insieme con un vaso di balsamo, una scatola con reliquie, alcune monete bracteate col nome di Enrico imperatore, e la seguente iscrizione in piombo:

ANNO INCARNACIONE IHESU XPI MILLESIMO
NONAGESIMO QVARTO DIE OCTAVO INCHOANTE
MENSE OCTVBRIO TEMPORE VITALIS FALETRI DVCIS.

Le ossa furono trasportate in una nuova cassa, insieme colle monete, coi vasi, colla iscrizione, e furono riposte non più dove prima giacevano, ma al di sopra, cioè nella mensa dell'altar maggiore della chiesa, il 30 settembre 1811 (1).

Il conte Leonardo Manin pubblicava nel 1835 (2) gli Atti 6 maggio, 9 maggio, 21 maggio, 30 settembre 1811, 14 ottobre 1834 e 26 agosto 1835 intorno allo scoprimento di queste ossa, e con dotta illustrazione dimostrava essere appunto quello il corpo di san Marco, come appariva anche dalla iscrizione posta sulla pietra che copriva la cassa, e della quale, in causa dei fori praticati dallo scalpello nel 1811, non rimanevano che le lettere, abbastanza significanti:

S. MA

Nell'anno 1825 per riparare ad alcuni guasti, che eransi riscontrati nel pavimento del presbiterio, si cangiarono alcune colonne della cripta e si rifecero alcuni capitelli. In tale occasione si tentò di levar l'acqua, che vi si alzava per 60 centimetri, e si mondò il lastricato dal denso limo che lo copriva. Poi nel 1834, per diligenza ed industria dell'ingegnere Angelo Minio, si asciugò il sotterraneo, e si riaprirono alcune finestre (3); ma la speranza che erasi concepita, di rendere accessibile al pubblico la cripta, dovette abbandonarsi, perchè l'acqua ben presto tornò a penetrarvi.

Era riservato ai giorni nostri di vedere questa interessantissima parte della Basilica ridonata all'antico suo stato ed al culto. Nell'estate del 1867 il Prefetto conte Luigi Torelli, inteso dal cardinale Patriarca Trevisanato che lo stato della cripta, dove l'acqua era arrivata il 15 gennaio a toccare la vôlta, riusciva dannoso alle condizioni statiche ed igieniche della chiesa di san Marco, ideò di redimerla dall'invasione delle aque, e di ridonarla al culto.

I lavori che occorsero non furono nè pochi nè poco importanti, sotto la direzione dell'architetto della Basilica Giovanni Battista Meduna e dell'ingegnere Angelo Milesi. Fu applicato al fondo e all'ingiro il cemento idraulico di Bergamo, furono rifatti il pavimento e le banchine, fu riordinato l'altare, e furono aperte le porte. Questi lavori sono particolarmente descritti in una Memoria stampata in due edizioni nel 1870 e nel 1871 dallo scrittore di questa relazione (1). La spesa del restauro ammontò a 35,000 lire, sostenuta in parte dalla Fabbriceria, in parte da oblazioni private, e per 5000 lire dal Ministero dell'istruzione publica. Durante il lavoro la cripta fu visitata, nel maggio del 1868, dalla principessa Margherita, ora regina d'Italia, e il 5 ottobre 1869 dall'imperatrice dei francesi.

La solenne consacrazione ed inaugurazione venne fatta il 15 gennaio 1871, da S. E. il cardinale Patriarca Trevisanato.

A perpetuo ricordo della riapertura della cripta, fu collocata, presso l'ingresso a sinistra, una tavola di marmo colla seguente iscrizione:

ANTE CRYPTAM QVAM LVSTRES CIVIS HOSPESVE EIVS VICES HABETO | AQVAE MARINAE SABVLIS IMMIXTAE HANC ANNOS INTEGROS CC LXXXVIII INVNDAVERVNT QVAE | QVANDOQVE AD EPISTYLIA VSQVE INTVMVERANT | ANNO DEMVM M DCCC LXVIII OPERE QVAM LABORIOSO FVIT EXSICCATA CAEMENTO HYDRAVLICO SOLIDATA | PAVIMENTO MARMOREO CONSTRATA LAQVEARIBVS PARIETIBVS SEDILIBVS PICTVRIS AFFABRE RESTAVRATIS | EXOPTATA DIE XVIII KAL. FEBR. AN. M DCCC LXXI ITERVM PATEFACTA VRBE TOTA ACCLAMANTE | EIVS ALTARE RITE SACRATVM SANCTOQ. MARCO EVANG. DICATVM A PATRIARCHA N. PRESB. CARD. QVI PRIMVM | POST SECVLA FERE TRIA SACRVM FECIT HABVITQ. ORATIONEM IN EORVM LAVDEM QVI LOCVM HVNC | REVIVISCERE SATEGERVNT.

TANTI OPERIS AVCTORE ET AVSPICE ALOISIO TORELLIO VRBIS PRAEF.
IOH. BAPT. MEDVNA ANG. MILESIO ARCHITECTIS
FRANC. FALETRO ARCHID. FERD. DE MEDICI CAN. ANT. ROSA PETRO SACCARDO
CVRATORIBVS AEDIS MARCIANAE.

Compiuto così nel 1870, il risanamento della cripta durò qualche anno, ma pur troppo un po' alla volta le condizioni di essa minacciavano di ritornar così tristi, da far nascere quasi il pensiero di lasciarla di nuovo in quell'abbandono, in cui era rimasta per alcuni secoli. Alla filtrazione delle acque salse, per la grande pressione attraverso i vecchi muri sui quali non erasi applicato il cemento, si aggiunse un altro gravissimo inconveniente. Restaurandosi i pozzi del cortile del palazzo ducale avvenne che, deviati alcuni condotti delle acque che dai tetti della Basilica e del palazzo si raccoglievano nel cortile di S. Nicoletto ed alimentavano quei pozzi, ed interclusi i corrispondenti canali sotterranei, le acque piovane colarono a dismisura nel sotterraneo, e da questo, insieme colle acque salse che vi giacevano perennemente, facendo pressioni attraverso le banchine e specialmente sotto la gradinata all'ingresso dalla parte dell'altare di san Clemente, penetrarono nella cripta.

Invasa questa di nuovo dalle acque, e particolarmente dalla mefitica mistura di acque salse e dolci, la questione igienica si fe' grave, e si dovettero prendere

(1) *Sullo scoprimento del corpo di san Marco*, dissertazione di E. A. Cicogna. Venezia 1811.

(2) Memorie storico critiche intorno la vita, translazione e invenzione del corpo di san Marco Evangelista, di Leonardo Manin. Venezia, Merlo 1835.

(3) *Gazzetta di Venezia*. Martedì 5 agosto 1834, n. 175.

(1) Illustrazione storica ed artistica della cripta o sotterraneo di san Marco in Venezia per Guglielmo Berchet, con sette Tavole. Venezia, tip. del Commercio di Marco Visentini, 1870; e la seconda edizione 1871.

serii provvedimenti per liberare definitivamente il sotterraneo e la cripta dall'acqua fetente che ammorbava anche la chiesa.

Scoperte le cause del danno, era prontamente indicato il rimedio: deviare cioè le acque dei tetti ed immetterle direttamente nel vicino rio di Canonica; espurgare il sotterraneo e liberarlo, mediante un sifone automatico, dalla maggior quantità possibile di acqua, in modo che, se anche non si potesse togliere del tutto, rimanesse almeno al di sotto del piano della cripta risanata, intercludendo, mediante opportuni lavori, ogni futura filtrazione.

Il direttore dei lavori, ingegnere P. Saccardo, coadiuvato dalla Commissione di sorveglianza, composta del delegato regionale pei monumenti nel Veneto, ing. Federico Berchet, e dal direttore dell'ufficio del Genio civile ing. Colbertaldo (1), compì lodevolmente questi lavori nel 1889. Venuta nel giugno di quell'anno una Commissione ministeriale, presieduta dal senatore Massarani e composta dell'onorevole deputato Galli, degli architetti Beltrame e Berchet, dello scultore Salvino Salvino, del pittore Moisè Bianchi, e del direttore dei musei e gallerie Nicolò Barozzi, questa approvando il già fatto, e lodando particolarmente il congegno del sifone automatico, immaginato dal direttore dei lavori, animò l'ingegnere Saccardo a tentare il pieno e completo asciugamento del sotterraneo, e conseguentemente il definitivo risanamento di questo e della cripta.

Malgrado le molteplici difficoltà che si frapponevano all'attuazione di questo voto, l'egregio direttore dei lavori arrivò ad una soluzione intera e perfetta, conforme alla importanza e gravità del problema.

Dopo un lavoro lungo e penoso, in un ambiente difficilissimo, e nei primordi delle operazioni punto igienico, si giunse finalmente a rendere il sotterraneo perfettamente asciutto, e a foderarne la platea e le pareti con un impermeabile e resistente cemento portland, lasciandovi ad ogni buon fine, ed anche per raccogliere ogni umidità proveniente dal raffreddamento sulle muraglie dell'aria pregna di vapori, il sifone automatico, applicato ingegnosamente e definitivamente.

Nella cripta fu levato e rimesso dopo opportuni provvedimenti il pavimento, e furono rinnovate le banchine, che per metri 110 vi girano intorno, applicando dietro a queste e sulle muraglie eguale robusto intonaco di cemento portland.

Ormai il lavoro è compiuto, ed è definitivamente assicurato. Le grandi maree del 1889 colle loro fortissime pressioni ne diedero la più sicura prova. E in breve la cripta e il sotterraneo saranno ridonati al culto ed alla ammirazione del pubblico.

Guglielmo Berchet.

(1) Mancato poi ai vivi l'ing. Colbertaldo, fu a lui sostituito l'ing. capo del Genio civile a Venezia, Cav. Perosini.

p) Leone — Marmo — Bassorilievo tolto dal Castello di Noale — Sec. XV — Museo Civico.

XI.

SCULTURE SIMBOLICHE.

SCULTURE SIMBOLICHE (1).

GLI ARCHIVOLTI DELLA PORTA PRINCIPALE.

A PORTA PRINCIPALE della Basilica è centinata da una successione di tre archivolti, l'uno sovrapposto all' altro, che abbracciano tutta la grossezza della muraglia e sostengono con grazia la fabbrica: modo elegante di costruzione, che si vede in moltissimi edifizî sacri del Medio Evo e massime in quelli di arte romana ed ogivale. Gli archi di cui parliamo sono adornati di molte e svariate sculture, annerite in vario grado dal tempo; ma così non furono sempre, poichè da principio erano colorate e dorate ed in simil guisa le ritrasse nel 1496 Gentile Bellini nel suo famoso dipinto esistente presso l'Accademia di Belle Arti in Venezia. Quanto alla colorazione, non ostante le più diligenti indagini fatte sul luogo, non abbiamo potuto scoprire che una striscia di tinta azzurra sulla veste di una delle Virtù; più evidenti invece sono le traccie della doratura (2), poichè esse appaiono numerose dove la tinta nera lasciata dal colore si è staccata naturalmente o dove si può facilmente levarla coll' unghia.

Dell' uso di colorare e dorare i marmi trattano il Batissier (3) ed il Rohault de Fleury (4), ed è a ritenersi che, alla stessa guisa che il campo d' oro dei mosaici indicava il cielo, e che le incrostazioni fatte con metalli preziosi sulle porte del tempio tendevano a simboleggiare con esse le porte del cielo, così anche le colorazioni e le dorature avessero, oltrecchè uno scopo decorativo, anche un significato altamente simbolico.

Ma certo più che tutto, per ragioni artistiche, le dorature dei bassorilievi ebbero lo scopo di far meglio apparire quelle parti e di rendere più decorosi i lavori che ne erano ricoperti. L'arte infatti da principio avea bisogno di questo aiuto, poichè si sapeva bambina ed inetta. La secchezza nelle forme e la servilità delle composizioni, così notevole nelle opere di quel tempo, ci è data nella fascia interna del primo arco; il più antico di tutti. Par tuttavia che un concetto generale unisca anche le rappresentazioni di questa, e non permetta che possano essere ritenute semplici imitazioni pedantesche dei soggetti chimerici allora in voga, ossia di quelli di tante *formelle* che si vedono sparse su per le facciate di antiche case veneziane. In ogni modo, principii rozzi e composizioni convenzionali fanno notare meglio il progresso degli artefici, i quali, passando per varii gradi di perfezionamento, sono giunti ad antecipare quasi l'eleganza del rinascimento. Rare volte avviene di trovarsi dinanzi a una serie di lavori artistici, in cui sia scolpito così bene come in questi il cammino dell'arte. Nè vi sta impresso soltanto quello delle forme, ossia dell'abilità dello scalpellino, ma la stessa composizione appare di mano in mano più progredita, assumendo caratteri razionali sempre meglio rappresentati. Alle rappresentazioni chimeriche seguono rappresentazioni allegoriche profane, poi viene uno Zodiaco che delinea con semplicità varie azioni campestri, quindi le personificazioni delle Virtù e delle Beatitudini, e da ultimo la rappresentazione dei mestieri e specialmente dei mestieri veneziani, ricca di valore artistico e storico tanto per le movenze dei gruppi e per l'eleganza del lavoro, quanto per i costumi dell'età. La fascia esterna del terzo archivolto è decorata da una ornamentazione composta di santi o profeti, collocati in mezzo ad una ricca flora flessuosa ed elegante, collegata da rosoni di una forma particolare.

Intorno agli artisti che lavorarono per i primi su queste fascie c'è dato conoscere poco. Ommettendo per ora quelle considerazioni che torneranno opportune, parlando partitamente delle sculture, accenniamo soltanto ad un Donato, che un'epigrafe esistente in S. Nicolò di Treviso dice maestro di S. Marco nel 1277. L'epigrafe già collocata presso ad una memoria della famiglia Biadene, scolpita appiedi della facciata del tempio, suona così: ANNO · DNI · M · CC · LXXVII · HOC · OP^{s} · FEC · DONAT^{s} · MAG · SCI · MARCI · DE · VENEC. Tale preziosa notizia l'abbiamo rinvenuta in una lettera del Cav. Emmanuele Cicogna pubblicata nel 1860 per le nozze De' Bei-Biadene ed era stata già prima rintracciata dal Burchellati, che l'avea inserita a pag. 466 del suo libro *Commentariorum* (Tarvisii 1616). A proposito dell' iscrizione, il Cicogna osserva: « Non esiste oggidì che la pietra coll'epigrafe, ma l'arca, la quale dovea rappresentare un particolare bassorilievo di figure, più non si vede, forse levata in occasione di qualche restauro: come altre che erano affisse alle pareti esterne del Tempio. Di questo maestro Donato non trovai alcuna memoria tra quelle della Basilica Marciana, e forse fu esso lo scultore delle figurine che in doppio comparto stanno sul frontispizio dell'urna che chiude le ceneri di Marino Morosini Doge al 1252, nell'atrio della Basilica di S. Marco ». È sventura che l'opera del Donato in S. Nicolò di Treviso sia andata perduta, poichè dai confronti si avrebbe potuto rilevare quali tra le sculture di S. Marco gli si debbano attribuire. Osservati i tempi non è improbabile che egli abbia lavorato negli archivolti, il cui principio non dovette essere anteriore al secolo XIII°.

Quanto alla persona del Donato, il Cicogna, nella lettera più sopra accennata, aggiunge ancora: « Avvertemi poi il Dott. Vincenzo Cav. Lazzari che un solo scultore del secolo XIII° di nome Donato ricordasi dal

(1) La necessità di mantenere certi limiti nell'Opera obbligarono l'editore a pregar gli autori di restringere notabilmente questo loro lavoro.

(2) A proposito delle dorature degli archivolti, vedi una notizia riferentesi all'anno 1517, estratta dai Diarii di Marin Sanudo e inserita nei Documenti di quest'opera a pag. 26.

(3) *Histoire de l'Art monumental*, Paris 1860, p. 577.

(4) ROHAULT DE FLEURY, *Les monuments de Pise au moyen-âge*, Paris, 1866, T. I et Atl. Esempio notevole di monumento policromo era la facciata della Cà d' oro, così appunto chiamata dall' oro predominante fra gli altri colori. A detta di un viaggiatore bizantino, le case dei Veneziani nel 1438 erano coperte di molto oro e minio, e ancora nel secolo dopo si riscontrava l' usanza del rosso predominante nelle facciate veneziane da un poeta vicentino, Marco da Tiene, col sonetto che comincia:

Questi palagi e queste loggie or colte
D'ostro, di marmi e di figure elette.

Ma questa abbondanza di rosso, donde il De Musset traeva la beffa singolare: *Venise la-rouge*, non era propria delle sculture, ma dei campi lisci delle facciate.

Cicognara (Storia della scultura I. 197) (1) sulla fede del Gigli. È desso maestro Donato, che ornò di sculture la faccia del Duomo, di Siena. Nella *Guida di Siena del Romagnoli* 1852 pag. 14 gli si dà il nome di *Donato* e si dice fiorentino. Converrebbe vedere il primo volume dei *Documenti Sanesi di Belle Arti*, editi dal Milanesi per verificare se il Donato di Siena sia la stessa persona del Donato di Venezia e di Treviso».

Dai Documenti sanesi togliamo le seguenti notizie: *T. I.° N.° 10 1267 — 26 Luglio al 6 Novem.^e 1268.* « Ricevuta di pagamenti fatti da fra Melano a Nicola Pisano pella lavorazione del Pulpito (in Siena).... Item confiteor tibi opereritus (*sic*) nomine recipienti, me a te habuisse et recepisse coram notario et testibus infrascriptis, Senis in domo dicti operis, XXV libras bonorum denariorum senen: minutorum pro compimento salarii Johannis filii mei et Lapi, *Donati* et Arnolphi, meorum discipulorum ».

L'atto continua e non vi si nomina più detto *Donato,* anzi all'ultima data 6 Novembre 1268, lo stesso Niccolò Pisano dice: accuso ricevuta « pro me ipso in totum, et Johanne filio meo, et Lapo et Arnolpho discipulis meis ». Nel documento che segue *Donato,* Lapo e Goro domandano la cittadinanza senese, avendo da lavorare nel Duomo di Siena e si chiamano: « Donatus et Lapus et Gorus quomdam Ciuccis Ciuti de Florentia » detti « sagaces et subtiles magistri in intalliis et aliis operibus pertinentibus ad dictum opus beatae Virginis » talchè « sine eis non possit commode in dicto opere laborari ». Finalmente dal documento 13 dello stesso tomo si rileva che maestro Donato nel 1277 era uffiziale e soprastante all' opera del ponte di Foiano sulla Merse.

Dai documenti riportati appare dunque che il Donato senese era scolaro di Nicola Pisano, col quale lavorò alquanto tempo, dipartendosi poi da esso tra il 1267 e il 1268. Trovar il Donato soprastante al ponte di Foiano nel 1277 potrebbe escludere che egli stesso fosse a Treviso o a Venezia in quell'anno; ma non è improbabile eziandio che, terminata l'arca marmorea di Treviso nel principio dell'anno, egli fosse sulla Merse alla fine dello stesso.

Questo è tutto ciò che abbiamo potuto raccogliere intorno ai primi scultori della Basilica per quanto riguarda in generale gli archivolti; di qualche altra congettura che riguarda questa o quella fascia in particolare si dirà al luogo opportuno.

PRIMO ARCHIVOLTO.

Fascia interna.

Port. V. Tav. 128*a* 128*b* 128*c*.

L' intradosso dell' archivolto è formato da nove cunei, l'un l'altro collegati da un meandro ricorrente per tutta la fascia, con tralci accartocciati e foglie di vite, tra cui pendono grappoli d'uva e melagrani. Le rappresentazioni scolpitevi sono undici, ed una per una restano chiuse entro i vani lasciati dall' intrecciarsi del tralcio, mediante nodi formati da una foglia di vite, di sotto alla quale pendono parecchi grappoli d'uva.

Ponendosi ad osservare da sinistra a destra, le rappresentazioni sono così disposte:

1. Uomo barbuto, seminudo, seduto sopra un dragone con la coda biforcuta, le estremità della quale entrano nella bocca della figura umana. Questa sostiene colle mani alzate l'origine del fregio.

2. Leone che sbrana una cerva.

3. Due camelli pascenti nel fogliame.

4. Gallo in atto di beccar l'uva, montato sopra un tralcio. Una volpe che sta al disotto guarda il grappolo con invidia.

5. Falco che ghermisce cogli artigli una lepre.

6. Chiave della vôlta con due grappoli d'uva e quattro melagrani disposti in croce, intrecciati da tralci.

7. Falco che ghermisce una lepre tenendole infisso il rostro sul collo.

8. Due quadrupedi, l'uno sdraiato sul dorso dell'altro, in atto di mordersi.

9. Due uccelli trampolieri, coi colli intrecciati, beccanti l'uva.

10. Fanciullo vestito, seduto sopra il ventre di un leone sdraiato, in atto di aprirgli la bocca colle mani.

11. Donna seminuda, coi capelli scendenti in treccie, seduta su un dragone alato, l'estremità della coda del quale termina in una testa di serpente che va a suggerle il seno. La figura sostiene, al pari di quella di fronte, l' origine del fregio.

Quantunque prese separatamente le varie rappresentazioni non offrano chiaro il loro significato, tuttavia è presumibile che un legame esista fra esse. A ritener questo non solo si è indotti dal collocamento di tutti i soggetti in una sola fascia, ma eziandio dalla simmetria delle due figure mostruose che stanno alle imposte, dall'atto con cui sostengono il fregio che racchiude le rappresentazioni, dalla somiglianza di queste fra di loro e finalmente dal ripetersi negli altri archivolti di soggetti collegati insieme in un solo complesso. Qual'è però questo legame?

Più d'uno se ne presenta a chi osserva, ma l'evidente chiarezza di alcune parti non è confortata dalla perfezione dell' insieme.

A chi volesse infatti, fondandosi su altre simili allegorie, vedere quivi espressa la generazione degli animali inferiori a simiglianza di ciò che trovasi nella Cattedrale di Parigi (1), sarebbe lecito obbiettare che il simbolo della Terra che trovasi in Nôtre Dame è somigliante a quello di S. Marco soltanto in apparenza, perchè non puossi attribuire il significato di madre dei viventi ad una figura femminile, cui un drago animale odiato e temuto come diabolico, sale ad allattare o forse a mordere il seno.

Nè per altri motivi potrebbesi attribuire a quel complesso il significato di un' accolta di allegorie di vizii, quasi ammaestramento acciocchè i fedeli li lasciassero fuori nell' accedere al tempio. Poichè, se le mostruosità delle imposte sembrano precisamente sim-

(1) Nella seconda edizione della Storia della scultura — Prato, per i fratelli Giachetti MDCCCXXIII, — l'accenno al Donato è al cap. IV pag. 140 del vol. II.

(1 Parlando di una scultura della porta di Nôtre Dame a Parigi, il Didron scrive: « La terre est assise, et presque immobile sur son siège. » D'une main, la droite, elle élève une vase d'où s'échappe une forte tige » herbacée; de l'autre, la gauche, elle soutient une motte de terre où s'en- » racine un chêne chargé de glandes. La plante herbacée en regard de la » plante ligneuse, ces deux grands règnes de la végétation. Entre les jambes » et contre le sein de cette Grande Déesse, s'agenouille une jeune femme sa » fille, qui lui saisit la mamelle gauche où elle a puisé la vie. Symbole » remarquable énergique, mais bien simple de la fécondité intarissable de » la terre, notre mère à tous. Ce bas-relief, qui est malheureusement si » fruste, date de la première moitié du XIII^e siècle ». Annales archéologi- » ques; Iconographie des cathédrales. — T. IX, pages 104, 105.

boleggiare i peccati della maldicenza e della lussuria che col parlar vano e col pensar disonesto possono più facilmente esser commessi entro le mura sante, tale senso è ben lontano dal potersi collegare con la vite, simbolo di G. Cristo, e con l'attitudine pacifica dei camelli pascenti o degli aironi dal collo intrecciato.

Ma c'è ancora dell'altro, poichè la differenza più singolare è quella relativa alla varia origine artistica delle composizioni. Le due figure delle imposte sono simili assai, anzi da ascriversi alla classe di tutte quelle strane forme che popolarono le chiese lombarde e quelle del nord. La loro origine è forse da ricercarsi più tra i ricordi dei politeismi locali, che nelle importazioni di arti straniere; in ogni modo non si vedono a Venezia altre figure simili, ed assai poche eziandio di quelle infisse nelle antiche fabbriche veneziane serbano ricordi delle composizioni esistenti nelle chiese lombarde. Al contrario l'origine degli animali in lotta decoranti l'arco è svariatissima e propria di tutti i paesi non settentrionali.

Esempi bellissimi di animali cozzanti nell'arte bizantina ne troviamo espressi anche su opere di pregio, come è il noto avorio della principessa Melisenda, un cofanetto del IX° o X° secolo che si conserva a Sens in Francia e un medaglione di bellissimo intarsio veduto dal Texier a S.ta Sofia di Trebisonda, ove con lavoro fine e movenze naturali è scolpito il soggetto tanto comune del falco che afferra la lepre. Accennare come quelle composizioni sieno passate poi dall'arte greca nella veneziana è superfluo; solo conviene notare che la moda di esse doveva essere straordinaria nei primi tempi dell'arte veneziana, se le case antiche di Venezia si vedono coperte da tali rappresentazioni, espresse entro medaglioni o pietre d'altra forma, chiamate genericamente *formelle*.

Riferendoci pertanto alle ultime considerazioni, ci sembra di poter asserire che l'autore della fascia non ebbe un concetto chiaro di ciò ch'egli ritrasse, confondendo in un solo complesso soggetti di origine artistica diversa e con diverso significato. Se un senso simbolico sussisteva nel monumento a cui egli dovette ispirarsi, questo senso fu male espresso da lui, poichè confuse le rappresentazioni decorative d'animali allora in voga a Venezia con altre simboliche, in attitudini conformi al vero e proprio significato che celavano.

Ci pare che questa sia la spiegazione più ovvia della strana accolta, se pur non si voglia ritenere quel complesso semplicemente fantastico e lavorato a scopo di semplice ornamentazione.

Notiamo dal lato artistico che gli animali e i fregi di codesta fascia, non ostante la loro rozzezza, sono assai più svelti e condotti da mano più diligente che non quelli di molte delle accennate formelle. Ciò però non vale a provare che essi sieno posteriori a quelle, poichè si può esser certi che i lavori di S. Marco erano affidati ai migliori artisti; anzi il complesso delle forme non accenna ancora per nulla a distaccarsi dall'arte prima che si risente dell'influenza bizantina. Assegnare una data al principio dei lavori non è però possibile, poichè mancano dati positivi all'uopo, nè si può credere al musaico antico rappresentante la facciata della chiesa, nel quale mancano i due primi archivolti, che, nudi o decorati, dovevano pur sussistere nei tempi in cui esso fu compiuto, facendo parte integrante della costruzione. In ogni caso giova ritenere che il cominciar dei lavori di scultura non sia stato posteriore alla fine del secolo XIII°, poichè par certo che alla metà del XIV° altre decorazioni degli archivolti superiori fossero compiute, mentre la maniera di questa prima fascia non ha nulla di comune con l'arte veneziana del 1300 che cominciava a risorgere, ispirandosi agli antichi modelli dei greci maestri e più ancora alla imitazione serena della natura.

Fascia esterna.

Tavole 128. 128*a*. 128*b*.

Più vario e meglio architettato è l'aspetto generale della fascia esterna. Nell'interno di essa vediamo i tralci alzarsi dalle imposte e intrecciarsi con leggiadria; le ramificazioni succedersi in meandri liberi e ricchi di fogliami, e le figure uscire spesso dai circoli del fregio, che in luogo d'esser posti a incorniciarle, sembrano aver l'ufficio di rompere mediante il contrasto la monotonia dell'insieme. Meglio che in ogni altro degli archivolti, i soggetti sono qui indipendenti dalle pietre che li sopportano, e si succedono con un disegno così continuato da far ritenere che tutto l'arco contenga varî atti di due sole storie nettamente divise.

Le due storie sono tagliate spiccatamente quasi al colmo della fascia. Da una parte abbiamo fanciulli ed uomini nudi o con vesti succinte, in attitudini di lotta, di caccia o d'altro modo di operare selvaggio; dall'altra le pose più tranquille, le vesti più lunghe e meglio adattate, gli atti tutti delle figure indicano un vivere più riposato e civile. Non vi ha dubbio pertanto che lo scultore abbia qui voluto esprimere diversi stadii del vivere selvaggio e campestre in contrapposizione a quelli del vivere civile, o meglio lo stato selvaggio del vecchio tempo e quello rifiorente pel commercio e per le industrie veneziane.

Alle imposte troviamo due donne, o forse una donna e un fanciullo seduti, la prima sopra un leone, il secondo sopra un bue. Gli animali guardano in su, il leone con atto feroce, il bue timidamente; le figure sostengono colle braccia alzate i rami di quercia, che salgono a rigirarsi per entro la fascia. Bellissimi simboli sono questi dei due diversi stati accennati, completato il primo dalla figura vigorosa della donna scalza i piedi e nuda le braccia, il secondo dall'atto timido del fanciullo calzato e coperto interamente.

Sopra la figura selvaggia, nei vani lasciati dal primo intrecciarsi dei rami, stanno due fanciulli l'uno nudo, l'altro vestito. Il primo, visto di fronte, spezza un ramo, il secondo, da tergo, guata in cagnesco il compagno e porta il pugno al viso con un moto pieno d'odio. Nell'altra mano sostiene un piccolo cesto. La storia non è però completa, poichè i due fanciulli medesimi si vedono ripetuti entro il primo cerchio, ove dall'odio sono passati alla violenza, ed uno brandita la scure colpisce l'altro che leva le braccia e atteggia il volto a spavento. È evidente che qui trattasi del fatto di Caino ed Abele, posto a simboleggiare il primo stato di lotta dell'uomo contro l'uomo.

Sopra le rappresentazioni dei due fratelli stanno espressi parecchi soggetti di caccia. È bene fare osservazione ai due uccelli, che troviamo subito appoggiati sui rami, i quali, benchè sembrino far parte del fregio senza un fine preciso, furono certamente collocati a separare le rappresentazioni d'indole diversa. Essi hanno

inoltre relazione colla caccia agli uccelli che segue nella fascia. Questa caccia (tav. 90-128), la prima di tutte nell' ordine cronologico, è quella ai nidi. Due fanciulli appollaiati sui rami danno l'assalto a un nido; il fanciullo che sta sopra, vi pone entro la mano per rapire il novello uccelletto, l'altro, un po' più al basso, leva la destra per ricevere la preda, mentre tiene colla sinistra un paniere destinato a racchiuderla.

Alla storietta ora accennata seguono quattro fanciulli che aiutandosi vicendevolmente a salire, stanno intrecciati fra i rami e paiono posti a solo scopo ornamentale, o tutto al più a completare la precedente rappresentazione. Ad essi tien dietro una seconda caccia, più ingegnosa della prima e dinotante un progresso favorito dai bisogni della vita, la caccia con l'arco. Un fanciullo inginocchiato, tiene fra le mani un arco teso e scocca una freccia nella direzione di un uccello appoggiato sopra il ramo fronzuto che ricopre il giovine arciere. Bella artisticamente è la posa del fanciullo, in cui sono conservate esattamente tutte le particolarità del tirar d'arco, insieme con le giuste proporzioni nella movenza e nelle forme della figura. La fascia offre quindi un soggetto di caccia o di lotta favolosa: il centauro contro il drago. Il centauro ha una lancia nella destra, uno scudo legato al braccio sinistro e il berretto frigio sul capo. Guarda il drago che a sua volta gli erge contro la testa in atto minaccioso. Seguono quindi due altre rappresentazioni di caccia, le quali ci offrono, la prima un giovinotto armato di spiedo che lotta contro un cinghiale; lo spiedo, spinto a forza è già entrato nel collo della belva; la seconda un uomo muscoloso e barbuto, che armato di spada e di scudo sta lottando contro un leone. Sotto giacciono due leoncini senza criniera, i nati della fiera lottante.

L'accuratezza nel serbare i particolari meglio convenienti ai soggetti, affinchè questi presentino nel modo più comprensivo possibile il senso simbolico, apparisce assai bene dal confronto dei gruppi ora accennati con quelli osservati prima. Le caccie della fascia non sono poste già alla rinfusa per dinotare semplicemente lo stato selvaggio degli uomini, ma hanno relazione con la vita stessa di essi. Ogni studio della vita è presentato con un soggetto di caccia conveniente all'età; il bambino ruba i nidi, il fanciullo tira d'arco, il giovanetto ammazza il cinghiale, e finalmente l'uomo adulto e vigoroso lotta col leone.

Colle due rappresentazioni ora accennate si chiude quella metà della fascia che abbiamo detto contenere varii gruppi dello stato selvaggio dell'uomo; per procedere al seguito converrà pertanto che ci rifacciamo dall'altra parte, salendo da destra a sinistra, direzione che è indicata dal procedere stesso delle figure.

Il gruppo situato all' imposta di destra racchiude al pari di quello di sinistra il simbolo di tutta la parte d'arco che ad esso appartiene. Come ivi era espressa la ferocia della selvatichezza, così qui si appalesa la mitezza della civiltà. Il bue è simbolo di mansuetudine, simbolo chiaro ed usitatissimo anche presso gli antichi popoli latini. Inoltre il fanciullo che gli siede sul dorso in atto timoroso, per l'atteggiamento e pel vestito si collega assai bene colla mansueta figura del bue. Nessun dubbio pertanto che il gruppo indichi un concetto di vita mite e tranquilla, lo stato selvaggio cioè divenuto civile per la dolcezza.

Al disopra del primo gruppo vediamo un fanciullo che sta conversando con una persona adulta, che sembra un filosofo od un pedagogo. Questi trattiene la veste con una mano, avendo un rotolo nell' altra e sul capo un berretto di maglia. È quivi forse rappresentata l'Istruzione? La posa delle figure sembra indicarlo; il fanciullo compone le mani a un atto di numerazione, il vecchio guarda come per ricevere la risposta d' una lezione o per offrire una spiegazione richiesta.

Più sopra v' ha una composizione a cui torna difficile applicare un significato. Una donna e un vecchio stanno ritti di fronte, in preda a forte eccitazione, la donna trattiene la sopravveste con la mano, il vecchio impone di partire ad un fanciullo che porta uno strumento campestre appoggiato sopra una spalla. Entrambi poi sollevano irosamente una mano al collare quasi per istrapparlo. Se la composizione avesse relazione coll' antecedente, essa mostrerebbe i genitori del fanciullo in atto di imporgli di abbandonare le lezioni del pedagogo per attendere ad un mestiere. Ma tale spiegazione che avrebbe lo scopo di simboleggiare l'Industria, sarebbe troppo lontana dall' acume praticamente filosofico che il disegnatore di questa fascia ha saputo mostrare in altre occasioni.

La quale acutezza è mirabilmente trasfusa nell'ultima composizione di questa seconda parte ov'è raffigurato il Commercio. Ritta di profilo sta la Vigilanza o la Legge coperta da un lungo manto, con una clepsidra appesa al vestito. L'attitudine di vigilare fu tanto impressa dall'artista sul volto della donna che anche oggi, non ostante i danni prodotti nel marmo dai secoli, l'occhio conserva l'aspetto vivace e guarda. Essa vigila sull'onestà degli scambi. Il commercio onesto è rappresentato dai due fanciulli seduti al disopra dell'intrecciarsi dei rami, i quali liberamente e all'aperto eseguiscono il loro scambio; il commercio subdolo invece in quelli altri due che accosciati sotto al meandro, quasi per nascondersi, fanno velo col loro corpo all'atto che compiono. Essi però sono guardati e la punizione non tarda, poichè la veggiamo espressa nella seguente rappresentazione, ove la fanciulla che ha male operato, coll'anfora strumento del suo fallo appesa al petto e le mani legate dietro la schiena, è spinta innanzi a furia di scudiscio.

A prima vista il critico potrà meravigliarsi nell'intendere attribuiti a soggetti così semplici, sensi altamente filosofici. Ma egli deve immedesimarsi collo spirito del medio evo, nè, osservandone le allegorie, avere alcun riguardo a quelle che amarono creare gli artisti dei secoli posteriori. Il senso filosofico dell' arte medioevale italiana aveva un fondamento essenzialmente positivo; ciò vediamo in quel succedersi continuo di rappresentazioni semplici celanti allegorie, come gli zodiaci, le raccolte delle arti e dei mestieri, le varie fasi della vita umana raffigurate spesso con verità realistica. Il significato di rappresentazioni che non mostrano figure strane deve cercarsi prima che in altro modo con la guida della semplicità. Voler trovare sensi misteriosi e lontani dal mondo umano nelle opere di quel tempo che appariscono chiare, non solo è modo esagerato di vedere, ma eziandio induce ad attribuire falsamente ad artisti originali le forme fittizie dei secoli posteriori. La differenza principale tra l'arte che iniziò il rinascimento e quella che lo seguì è la differenza tra il predominio del pensiero sulla forma, o di questa su quello. Posta quindi tale originalità di con-

cetto, ne deduciamo ancora un'originalità di forma, che apparisce del resto chiaramente dal modo con cui è scolpita la fascia. Tutto al più si può vedere in essa leggiere influenze dell' arte bizantina, ma il sostanziale è modo tutto italiano, così da indicare questo complesso come una delle prime opere, nelle quali gli artisti della primitiva scuola pisana andavano liberandosi dalle viete forme del passato.

SECONDO ARCHIVOLTO.

Fascia interna.

Tav. 127*a*. 127*b*. 127*c*. 127*d*.

La prima fascia del secondo archivolto è divisa in tredici cunei, ciascuno dei quali porta scolpita l'allegoria d'un mese dell'anno, espressa in un lavoro campestre e accompagnata dal segno zodiacale corrispondente. A queste rappresentazioni si aggiunge nel mezzo dell'arco una figura di Cristo imberbe in atto di benedire. Contrariamente alle fascie sottoposte, qui le rappresentazioni sono scolpite una per cuneo e conservano tutte una misura costante. Presso ad esse cominciano a vedersi traccie di scritture nei nomi dei mesi dipinti sopra a fascie sottili e collocati in mezzo alle rappresentazioni.

Moltissimi complessi di mesi si vedono nelle chiese dei secoli XII° e XIII°, come a S. Marcellino d'Amiens, nella Cattedrale di Vezelay, in Nôtre-Dame di Parigi, a Bourges, a Chartres, a Senlis, a Reims, e in Italia nel duomo di Modena, in quello di Milano, in quello di Cremona, nella Cattedrale di Piacenza, nel Battistero di Parma, in S. Zeno di Verona, nella Cattedrale di Arezzo e via dicendo. Lavori allegorici di mesi si vedono ancora dipinti nella sala della Ragione in Padova, e in un musaico del pavimento della Cattedrale di Aosta. A Venezia un'altro Zodiaco minutamente descritto dal Burges (1), sta scolpito sopra uno dei capitelli del Palazzo Ducale. Questa frequenza nel collocare le allegorie dei mesi dell'anno sugli edifizî religiosi e specialmente sulle porte delle chiese indusse a credere che sotto a quelli si celasse un senso simbolico. Così il Lopez, nel descrivere lo Zodiaco di Parma, appoggiandosi a passi dei Santi Padri, crede che vi si debba scorgere la risurrezione velata nella primavera che fa rinascere ciò che è morto nel verno, o piuttosto nel Cristo fra gli Apostoli, il primo simboleggiato dalla figura dell'anno che sta nel mezzo, gli altri da quella dei mesi. Il Louandre invece ritiene i lavori campestri emblemi dei figli di Adamo condannati a guadagnarsi il pane col sudore della loro fronte (2); ma senza riferire altre opinioni fondate spesso soltanto sulla fantasia degli autori, diremo che il senso più verosimile è quello di veder in essi espressi la terra e il cielo, tra cui se ne sta Cristo, quale signore di ogni cosa.

Osserviamo finalmente che i mesi di S. Marco sono raggruppati nel loro ordine naturale; indizio evidente che anche in quel tempo l'anno serbava il seguito odierno. Ciò devesi notare perchè il Lopez ed altri, basandosi su alcuni di codesti complessi annuali, che al par di quello di Pisa cominciano dal Marzo in luogo del Gennaio, ne inferivano che l'anno fosse ordinato allora dal Marzo al Febbraio e non dal Gennaio al Dicembre.

In questo Zodiaco l'allegoria del *Gennaio* è espressa da un uomo vestito e calzato con borzacchini, curvo sotto il peso di un grosso ramo di quercia ch'egli porta sopra le spalle. Il segno zodiacale dell'Acquario sta espresso in alcune linee ondulate che rappresentano l'acqua.

Il *Febbraio* ha un vecchio con lunga barba seduto sopra una scranna, in atto di riscaldarsi le mani ed i piedi nudi a un fuoco di legna. Ha il capo e il dorso ricoperti da un lungo mantello di pelo a forma di cappuccio, che è un esemplare della cosidetta *cappa pluvialis* usata dai viaggiatori e dagli abitanti delle campagne per difendersi contro le intemperie delle stagioni. La scranna su cui il vecchio siede è di forma romana, con spalliera rettangolare e piedi a tenaglia. Presso di lui, nell'alto del cuneo, stanno a destra i *pesci*, segno zodiacale del mese, e a sinistra la fascetta, che doveva portare scritto in origine il nome di Febbraio.

Il *Marzo* ha un guerriero armato rappresentante forse il dio Marte, da cui il mese si nomina. Il guerriero è in piedi, tiene una lancia nella destra ed uno scudo nella sinistra, su cui è dipinto in campo d'oro un leone dipinto di fronte (*molecca*), nimbato, col libro chiuso fra le zampe. Ai piedi della figura un fanciullo nudo, allegoria del vento, soffia da una conchiglia contro la testa del guerriero, facendogli rizzare i capelli sul capo. Al di sopra stanno il segno dell'*ariete* e il nastro su cui male si legge: *Mars*.

L'*Aprile* ha un giovane contadino scalzo e con veste succinta, che porta un agnello sul collo, tenendo nella destra un ramo fiorito. L'agnello allude alla Pasqua che di solito ricorre in questo mese, il ramo fiorito alla natura che si risveglia. La qual cosa si collega nell'idea del popolo eziandio con la grande solennità che viene anche in oggi chiamata volgarmente *Pasqua fiorita* (1). Il cartello dice *Aprilis*; il segno zodiacale è espresso in una testa di toro.

Il *Maggio* ha una donna vestita sfarzosamente che siede sopra un trono o seggiolone di ricca forma. Essa ha quasi l'aspetto di regina, poichè da un lato e dall'altro due fanciulle ritte le cuoprono il capo con una corona. Tiene fra le mani un giglio e una rosa che solleva al volto, forse per fiutarne l'olezzo. Sul cartello è scritto MA3O e pel segno dei *Gemelli* stanno due teste di bimbi.

Giugno è rappresentato da un contadino barbuto, ricoperto di veste assai succinta, coi piedi calzati e cappello a basse tese sul capo, in atto di falciare un manipolo di spighe. Sulla fascetta che dovea portar il nome del mese non resta traccia di esso; il segno zodiacale del *Cancro* è raffigurato da un grosso granchio.

Chiave dell'arco. Il mezzo dell'arco è occupato da un disco seminato di stelle, tra cui si solleva un busto di Cristo imberbe, cinto di nimbo crucigero. Il Salvatore tiene un rotolo nella sinistra e colla destra fa atto di benedire alla greca. Ai lati della sua testa stanno due altre teste umane; l'una maschile e raggiante, accolta entro un disco, l'altra femminile, chiusa in un montante di luna crescente. Rappresentano essi il sole

(1) Iconographie du Palais Ducal.
(2) Les arts sumptuaires. Paris 1857.

(1) Anzichè *fiorita* si chiama in dialetto venéziano *floriva* per accordar il verso con la rima *oliva* nella popolare enumerazione delle domeniche di quaresima: « *Uta; Muta; Cananea; Pan e Pesce; Lazzarèa; Oliva;* Pasqua fioriva. »

e la luna, posti a completare i segni celesti dello zodiaco, ma nessuno scritto esprime i nomi di questi due astri, nomi che si usavano aggiungere di solito presso alle loro rappresentazioni.

Il *Luglio* è figurato in un contadino con veste assai succinta e cappello a larghe tese, giovane imberbe che sta falciando l'erba. Sopra la figura v' è il nome del mese *Iulius*, e l'emblema del segno zodiacale offerto da una testa di *leone*.

Agosto ha un garzone imberbe, rivestito di una tunica discinta e coi piedi calzati, che assiso sopra un ricco seggiolone bizantino intagliato di colonnine e d'altri fregi, appoggia i piedi sovra un ricco cuscino. La sua testa è appoggiata sulla mano destra in atto di chi dorme, l'altra mano tiene un ventaglio in forma di banderuola. Il nome del mese espresso nel solito cartello dice *Agosto;* il segno è la *Vergine,* raffigurata da una fanciulla seduta che guarda il garzone dormiente.

Settembre è rappresentato da un vendemmiatore ricoperto di veste succinta e coi piedi calzati da borzacchini, curvo sotto il peso di una gerla piena d'uva. Sopra il cartello che porta il nome del mese *Setēbrio* posa un falco e dall'altro lato sta il segno zodiacale della *Libra* raffigurato in una bilancia.

Ottobre. Un garzone contadino in veste succinta, cappello alto di forma conica, gambe e braccia nude, piedi calzati da sandali sta in atto di zappare il suolo. Il cartello porta scritto *Otobrio* e il segno zodiacale è espresso con lo *Scorpione.*

Novembre. Un garzone di campagna è occupato ad uccellare coi panioni ed il vischio. Indossa veste succinta, cappello a larghe tese, borzacchini ai piedi e sta in atto di togliere da tre panioni parecchi uccelletti che vi si sono invischiati. Altri uccelli si appoggiano sui rami, quasi aspettando che l'uccellatore si ritiri, per andare ad impaniarsi alla loro volta. Il segno zodiacale è quello del *Sagittario* raffigurato in atto di scoccare una freccia verso l'alto. Sul cartello sta scritto il nome del mese *Novēbrio.*

Decembre ha l'uccisione del maiale. Nel calendario che contempliamo il maiale è accosciato e sopra a cavalcioni gli sta il villano che gli infigge il coltello nella gola per iscannarlo. Segno dello zodiaco è il *Capricorno* espresso in un animale cornuto, presso a cui c' è il cartello col nome del mese *Decembrio.* — Sopra l'allegoria del mese v' ha inoltre una figurina di donna nuda, seduta, a cui un drago senz'ale, colla testa d'uccello e la coda di pesce sta succhiando una mammella. Il Durand accennandovi la reputa immagine della lussuria, avvicinata al maiale, altro emblema dello stesso vizio (1). Ci pare però che la figurina esprima piuttosto la costellazione del Serpentario, la quale vedesi eziandio collocata presso all'allegoria del Marzo, nello zodiaco della Ragione a Padova.

La rappresentazione del Decembre è poi completata con un vaso in forma d'anfora da cui escono rami e foglie di quercia, che vanno ad intrecciarsi e salgono su per la fascia a modo di fregio. Due aironi, bene lavorati al pari delle colombe del lato opposto, stanno beccando, presso al vaso, nel fogliame di quercia.

Di abilità più progredita che non fosse quella dell' intagliatore delle fascie precedenti si appalesa l'autore delle sculture testè descritte. Leggiadra assai per le movenze è la prima figurina, quella che rappresenta il Gennaio, e più ancora il fanciullo dormente dell'Agosto, a cui la posa, la delicatezza e l'accuratezza dell' intaglio danno l'impronta d'un lavoro compito nei secoli felici della scultura. Svelti e finiti sono ancora gli accennati uccelli e i vasi che stanno alle due imposte dell'intradosso; ma sui meriti di tutte queste sculture l'osservatore resta ingannato a causa della lontananza che scema assai il pregio di molti particolari accuratissimi e nasconde tutta la finitezza dell' intaglio. Le immondezze poi dei colombi che hanno ricoperto i rilievi, e la crosta ineguale della doratura, deturpano alla loro volta le rappresentazioni, producendovi rialzi e insenature fuori di posto.

Neppure di questi lavori ci fu dato conoscere l'artefice; egli però ha relazione con quello della fascia che segue, poichè non ostante la notevole differenza degli ornati, le linee generali delle figurine si assomigliano assai.

Fascia esterna.

Tavole 127. 127*a*. 127*b*. 127*c*. 127*d*.

I fregi ricchi di fogliami che riempiono a dovizia i campi delle altre fascie descritte si vedono qui assai semplificati. Le figurine si rilevano semplici e sole dalla bruna superficie del marmo e non hanno più che un gruppo di foglie per sostegno sotto ai piedi, mentre tutto il rimanente del campo è lasciato nudo e vuoto. Appena pochi rami fronzuti si elevano presso alle figure della parte superiore dell'arco, ma sono anch' essi staccati e posti a sostituire le foglie di sostegno là dove le figurine in luogo di rimanere diritte, s' appoggiano sedute o sdraiate. Alle allegorie delle Virtù e delle Beatitudini quivi espresse s' addice bene simbolicamente questa nudità di fregi che è emblema del campo naturale dello spirito, alla stessa guisa che il contrapposto della copiosità di essi sulle altre due fascie indicava il mondo terreno. Che quelle figurine esprimano le Virtù e le Beatitudini, ci è dato rilevare dai cartelli che tengono nelle mani, su ciascuno dei quali era anticamente scritto a lettere d'oro un motto biblico conforme allo spirito dell'allegoria rappresentata. Ora di quelle scritte non rimane più alcuna traccia chiara, anzi dal basso i cartelli paiono lisci completamente. Un' osservazione paziente e fatta assai dappresso al marmo, ci mise però in grado di raccogliere parecchie di quelle iscrizioni (1) o frammenti di esse, conservate sul mordente dell'oro che, più resistente del metallo, lasciò la sua traccia in un lievissimo rilievo di colore oscuro. Questi frammenti non sono di grande importanza, poichè constano per la massima parte di passi biblici o raffazzonati sulla Bibbia; ma servono spesso assai opportunamente per assegnare ad alcune di quelle personificazioni il loro vero significato, specialmente a parecchie di esse, che sprovviste d'ogni particolare atto a farle riconoscere, lasciavano nel dubbio su questo proposito, quantunque si fossero fatti diligenti confronti con altre rappresentazioni di simile soggetto.

Benchè ordinati diversamente, si vedono gli stessi soggetti nell' interno del tempio, sul musaico della

(1) Annales Archéologiques. Vol. 14 pag. 166.

(1) Questi motti si leggevano nel secolo XII°, come si può rilevare dalla *Venetia descritta* del Sansovino colle aggiunte dello Stringa, nella edizione che se ne fece l'anno 1601.

grande cupola che sta nel braccio superiore della croce e ricopre il presbiterio. Ivi sono disposte otto Virtù ed otto Beatitudini, tanto simili a quelle dell'arco, specialmente per le pose e per le attribuzioni, da far ritenere sicuramente che lo scultore si sia ispirato a molte di esse come a modelli. Talvolta però, dovendo adattare i soggetti alla curva, fu costretto ad introdur mutazioni, che alterarono l'aspetto originale delle figure, e perciò molte, confrontate con quelle del musaico, divengono intelligibili; altre invece, non accordandosi coi propri modelli, riescono di senso oscuro. A rendere più profonda l'oscurità concorre eziandio il confronto dei cartelli che parrebbe invece destinato ad essere di aiuto, poichè le scritte dell'arco, pur corrispondendo nel testo a quelle del musaico, ingenerano spesso confusione col riferirsi ad allegorie di aspetto diverso. Dove però le personificazioni sono evidenti per le attribuzioni da cui vanno accompagnate, anche l'iscrizione apparisce conforme, mentre le differenze si accentuano, quando dalle particolarità della figura non si può rilevare l'allegoria. Tali differenze possono pertanto indurre a dubitar parimenti, o che le iscrizioni dell'arco sieno state mal copiate da quelle del musaico, o che invece quelle del musaico sieno state così collocate in un posteriore restauro.

Una differenza tra le figure del musaico e quelle dell'arco sta nella mancanza del nimbo che hanno molte delle seconde. Ciò derivò dalla ristrettezza dello spazio, che impediva di cingere col nimbo le teste collocate presso il margine rilevato della fascia. Trovar poi nimbate le figure delle Virtù, anche se non hanno origine divina, come le quattro morali, non è contrario all'uso religioso nell'arte; poichè il nimbo anticamente era soltanto indizio di maestà, inventato a detta del Pignoria e del Ciampini (1) per decorare le statue dei Cesari. Nell'uso di nimbare le figure degl'imperatori e degli esarchi si continuò per molto tempo nel corso dell'arte bizantina, e al risorgere delle figure allegoriche a queste pure fu attribuito tal segno. Esempi di allegorie nimbate, tanto sacre quanto profane, ci sono offerti in parecchie miniature dei secoli IX°, X°, XI° e XII°, riprodotti tra altri dal Bayet nel suo libro più volte citato (2).

Quanto alla maniera artistica con cui sono scolpite le rappresentazioni della fascia, si deve riflettere al notevole progresso che esse dimostrano in confronto delle sculture anteriori, specialmente di quelle delle due fascie nel primo archivolto.

Ma il nome dell'autore di queste Virtù, al par di quelli che prima di lui lavorarono sopra la porta grande di S. Marco, resta a sua volta nel buio, se pure una incerta notizia del Vasari confermata da alcune cronache, non vale a gettare un po' di luce su tale argomento. Narra infatti il Vasari, riferendolo però senza accertarlo, che Andrea Pisano stette a Venezia un anno, e tra altro *vi lavorò di scultura alcune figurette di marmo che sono sulla facciata di S. Marco* (3). Questa notizia fu confermata da un manoscritto citato dall'Orlandi nell'*Abbecedario Pittorico*, e secondo il Cicogna anche da alcune antiche cronache veneziane. Ecco come il dotto storico della scultura commenta il passo del Vasari: « Si raccoglie da qualche memoria essere stato a Venezia Andrea Pisano e aver lavorato per l'Arsenale e per la facciata di S. Marco; ma queste tradizioni lasciano desiderio di vederle accompagnate da autorevoli documenti. Vero è però che veggonsi lavori nel secondo giro dell'Arco della porta maggiore, che si avvicinano allo stile pisano e molti veneziani allora erano stati allevati in quella scuola, come il Lanfranco, Pietro Paolo e Giacobello, allievi tutti di Agostino e di Agnolo sanesi. Bonajuto ed Arduino sappiamo egualmente che scolpivano in Venezia e fuori ed erano veneziani; ma dagli archivii non è stato possibile di ritrarre quelle preziose notizie che v'era pur luogo a sperare ».

Parrebbe pertanto che il Cicognara ritenesse doversi attribuire ad Andrea Pisano o per lo meno alla sua maniera alcune tra le figure del secondo archivolto; ma in altra parte dell'opera egli stesso modifica od esplica meglio il suo concetto, poichè parlando dell'Arsenale nuovo a cui Andrea stava attendendo in Venezia, (1304-1307), afferma sembrar ragionevole, « che mentre la sua vigilanza era diretta all'opera dell'arsenale che più della mano occupava l'ingegno, egli potesse scolpire alcune statue per la chiesa di S. Marco e singolarmente quelle che veggonsi sopra la facciata, le quali sono di uno stile sì grandioso, sì largo, sì bello, che in quella non saprebbesi a qual altro scalpello poter mai attribuirle (1) ». E per meglio provare questa asserzione, confronta due delle statue che stanno sotto le edicole superiori della Basilica con altre esistenti a Poggio imperiale, riconosciute indubbiamente quali opere di Andrea Pisano.

Malgrado però tutto il rispetto che professiamo al Cicognara, ci pare che la somiglianza fra i lavori confrontati non sia così evidente come egli supponeva, poichè non è da caratteri generali che si ricavano i criteri per giudicare sulla paternità di lavori d'arte in tempi nei quali le scuole si sostituivano agli individui, producendo opere tutte improntate ad una maniera comune. L'aver poi detto figurette, esclude l'idea di statue, come sono quelle delle edicole di S. Marco, le quali, se viste dal basso assumono proporzioni abbastanza rilevanti, osservate da vicino sono addirittura colossali. Se lavori di Andrea esistono pertanto sulla facciata di S. Marco, essi devono ricercarsi, negli archivolti, ove sono le sculture poste ad adornare la facciata propriamente detta; tra i quali il complesso delle Virtù presenta particolari che s'avvicinano alquanto al fare della scuola pisana.

Dal mostrarsi però non poche di quelle figurine lavorate da mano esperta, mentre altre sono più grettamente condotte, riteniamo che non tutte sieno opere di un solo e distinto artefice, ma appartengano a scalpelli diversi. Della qual cosa si resta convinti confrontando la prima figura a destra rappresentante la Fortezza e la seconda a sinistra, cioè la Carità, con alcune delle superiori e specialmente con la quinta a destra raffigurante la Prudenza; poichè basta anche un'osservazione superficiale a far notare come non solo le pose, le espressioni del volto, le disposizioni dei panneggiamenti, ma persino ogni più leggero particolare tradisca su queste figure uno studio in vario grado accurato.

Concludiamo pertanto che se uno scultore di scuola pisana, forse Andrea, lavorò a questa fascia, non vi lavorò però solo, ma più probabilmente, men-

(1) Ciampini - Vet. Mon. - T. I° pag. 113.
(2) Bayet - L'Art byzantin, pag. 154 e seg.
(3) Vita di Andrea Pisano.

(1) Storia della scultura vol. III° pag. 404.

tre attendeva all'Arsenale, fu incaricato dalla Signoria di aiutare l'artista che stava scolpendo gli archivolti e lo aiutò veramente, menando a termine con leggiadria quelle parti a cui potè metter mano. Non dimentichiamo da ultimo che eziandio le sculture dello Zodiaco (fascia precedente) mostrano non pochi particolari che le avvicinano al fare delle Virtù, così da indurre a credere che gli artisti di queste debbano aver avuto mano in quelle o viceversa. Che se in entrambi non si rilevano tutti i pregi di altri lavori usciti dalla scuola pisana, ciò potè dipendere dallo scopo puramente decorativo a cui Zodiaco e Virtù erano destinati.

Le allegorie delle Virtù scolpite su quest'arco stanno nell'ordine seguente, procedendo da destra a sinistra:

1° La *Fortezza* in atto di lottar con un leone. Ha la scritta: *Molas leonum confringet Dominus.*

2° La *Giustizia* colla bilancia: *Justus est Dominus et justitiam dilexit...*

3° La *Fede: Justus ex fide vivit, nam fides sine operibus vacua est.*

4° La *Temperanza* in atto di mescere l'acqua al vino. — Il cartello è illeggibile.

5° La *Prudenza* coi serpenti. — Il cartello è pure illeggibile. Sulla corrispondente del musaico sta scritto: *Stabilivit coelos Prudentia.*

6° La *Benignità*. In difetto di schiarimenti non offerti dal cartello illeggibile, crediamo dover assegnare a questa figura il simbolo della *Benignità*, che corrisponde a quello di una simile figura nel musaico.

7° La *Misericordia*. Il cartello porta scritto: *Beati misericordes q̄m.*

8° La *Modestia*. Il cartello è illeggibile, ma corrisponde pei particolari dell'abbigliamento ad una figura così nominata nel musaico.

9° Figura di mezzo esprimente forse la *Costanza*. Ai due lati due busti di donna ammantati, forse la *Rassegnazione* e la *Perseveranza* pure espresse nel musaico. I cartelli nell'arco sono illeggibili.

10° L'*Umiltà* (?) Nel cartello non si legge che la parola *Beati*. Forse è l'*Umiltà*, perchè a nessun'altra delle figure qui scolpite potrebbesi ragionevolmente attribuire tal simbolo.

11° La *Castità*. Scritta: *Beati mundo corde, quoniam Deum videbunt.*

12° La *Pazienza* con la scritta: *Beati pacifici, quoniam filii Dei vocabuntur.*

13° La *Contrizione*. Ha il cartello cancellato, ma è simile del tutto alla figura del musaico che ha il nome *Compultio* (*Contrizione*).

14° L'*Astinenza*. Sul cartello non si legge che la parola *Saturabuntur*, che va completato col motto di S. Matteo: *Beati qui esuriunt et sitiunt, quoniam ipsi saturabuntur.*

15° L'*Orazione*. Nessun indizio per nominare questa figura ci è dato dal cartello cancellato o da altra corrispondente figura del musaico. Però la posa orante di maniera greca ci induce a chiamarla l'*Orazione*.

16° La *Carità*. Scritta: *Charitas Domini manet in aeternum.*

17° La *Speranza*. Scritta: *Sperate in Domino, omnis congregatio, Dominus adiutor noster est.*

Con questa si chiude la descrizione del secondo archivolto, ricco di buone figure, bene tratteggiate, anzi nel complesso migliore ancora dell'ultimo, quantunque certamente condotto a termine prima di esso.

TERZO ARCHIVOLTO.

Fascia interna dei mestieri.

Tavole 126*a*. 126*b*. 126*c*. 126*d*. 126*e*.

Sulla fascia interna del terzo archivolto, collegate fra di loro da teste leonine di forma speciale dette *mascheroni*, stanno gli emblemi delle arti, o corporazioni d'arti, che esistevano e fiorivano a Venezia nel sec. XIV°, tempo in cui l'archivolto fu probabilmente decorato.

Intorno all'antichissima esistenza delle corporazioni veneziane si ha notizia che fin dal secolo X° (932-977) i componenti la Consorteria dei *Casseleri*, o fabbricatori di casse, chiedevano al Doge in premio di aver liberate le spose veneziane rapite dai pirati istriani di visitar ogni anno nel dì della Candelora la chiesa di S. Maria Formosa, presso la quale avevano la loro dimora. Inoltre si sa che l'Arte dei fabbri ferrai prestò valido aiuto alla Repubblica nella guerra intrapresa contro il Patriarca di Grado l'anno 1162, in compenso di che furono istituite feste solenni nel Giovedì Grasso che durarono fino al 1797; e finalmente la Corporazione dei Merciai attestava nel 1773 di aver documenti comprovanti la sua esistenza fino dal secolo X°. Documento poi importantissimo ad assodare l'antichità delle corporazioni d'arti e mestieri in Venezia era il cosidetto *Capitolare rosso*, il capitolare primitivo cioè del magistrato dei Giustizieri Vecchi, istituito nel 1182 per sopraintendere alle arti; ma questo codice, esistente ancora sullo scorcio del secolo passato, andò ora smarrito e di esso non resta che un sommario conservatosi nella Biblioteca di S. Marco.

Nel secolo XIV° poi le arti possedevano omai da lungo tempo statuti, e intorno a ciò è documento contemporaneo la decisione del Consiglio dei Dieci che le obbligò a redigerne di nuovi od a riformare gli antichi. Un importantissimo statuto dei falegnami del 1335, nel quale si fa parola di un *capitulario vecchio*, la cui data dovea esser certamente molto anteriore a quella del rinnovato, fu pubblicato già dal Sagredo e giova a gettare alquanto di luce sull'interno organamento delle antiche corporazioni (1).

Nè solo la esistenza antica delle Arti in Venezia spiega la collocazione dei loro simboli sull'archivolto della Basilica, ma eziandio motivi religiosi doveano indurre a porveli, poichè venerando ciascun'arte il proprio Santo, tutte insieme veneravano S. Marco il celeste protettore della patria. A lui anzi, da tempo assai remoto, offrivano annualmente un tributo di cere che era recato alla Basilica nella vigilia della sua festa sopra una barella ornata. Precedeva la processione un araldo portante in mano il gonfalone dell'Università, lo seguivano le deputazioni delle arti coi gonfaloni loro, indi il popolo. Nel Cerimoniale Magn. Eccls. S. Marci (cod. 1233, classe VII della Marciana, pag. 56) il Pace riferisce che l'offerta di tutte le arti era di 120 libbre di cera per *obbligo di riconoscimento che hanno alla chiesa di S. Marco* (2). Da questo costume si può quindi ar-

(1) A. Sagredo. — Le arti edificative. — Capo VI° — Venezia 1856.
(2) Sagredo Op. cit. pag. 68.

guire che l'archivolto fosse così decorato per cura stessa delle corporazioni d'*Arti* e *Mestieri*, amando esse di restare simbolicamente sotto la protezione di S. Marco, quali si credevano obbligate ad essere in realtà.

Checchè ne sia, è certo che le arti hanno su quest'arco significati ben più espressivi di quelli che si possono assegnare a un semplice lavoro decorativo: la loro unione e lo spirito delle allegorie messo al confronto coi costumi del tempo ne sono prove convincenti.

Quanto al pregio, le sculture mostrano una notevole differenza da quelle delle fascie anteriori, la quale consiste nella diversa larghezza con cui sono trattate. Nelle prime si nota quel fare semplice e quella correttezza dei lineamenti che impronta le figure delle Virtù e dello Zodiaco di così bella e sobria espressione; in queste il pregio non consiste nella ricercata finitezza di ogni particolare, ma piuttosto nell'insieme bene disposto, nel succedersi indipendente di attitudini varie e naturali e nella libertà con cui i gruppi occupano il loro posto, esprimendo convenientemente i soggetti. Per tale libertà le figure prese isolatamente perdono di pregio, ma in compenso sfuggono a quella somiglianza comune, che notammo già nelle altre come frutto di soverchia diligenza. Il lavoro dei mestieri è insomma più decorativo ma più largo, meno sobrio e meno finito, ma più ricco di originalità e più adatto che ogni altro al posto occupato. Non crediamo d'errare pertanto ritenendo che gli scultori delle fascie precedenti non abbiano posto mano a questa, ma piuttosto vorremmo vedervi qualche somiglianza cogli ornati superiori delle cuspidi da cui escono i santi a mezzo busto. Se di Filippo Calendario fossero note le opere, si potrebbe argomentare presso a poco qual parte avesse avuto la sua mano e la sua scuola nelle sculture di S. Marco. Ciò diciamo poichè da una notizia di Flaminio Corner risulterebbe essere stato l'arco dei mestieri restaurato nel 1344, anno in cui Filippo Calendario era nei favori della Signoria e proto del palazzo pubblico. La fama che quest'uomo avea come architetto e come scultore, risultante da documenti contemporanei, non può esser fondata solamente sui consigli da lui offerti alla Signoria o sulla fine luttuosa della sua vita (1); qualche monumento resta certo di lui e nel dubbio noi non saremmo lontani dall'attribuirgli le figure di quest'arco, non essendovi a Venezia nell'età accennata alcun altro uomo che potesse scolpire in modo tanto originale.

Descrizione 1. L'architetto della Facciata. Secondo antiche tradizioni raccolte dagli storici posteriori, il vecchio seduto colle grucce presso l'imposta sinistra dell'arco rappresenta l'architetto della facciata. Narrasi infatti che avendo l'architetto promesso di erigerla come nessun'altra s'era prima veduta al mondo, ne avesse chiesto in compenso al Senato l'onor della statua. Ma sopravvenuti e da esso palesati alcuni ostacoli che toglievano al suo lavoro non poco della magnificenza pensata, in luogo di mantenergli la promessa, il Senato volle che la sua effigie fosse scolpita presso il grand'arco, nell'atto di porsi un dito fra le labbra ad eterno rammarico di aver troppo parlato. Questa storia che non è del tutto inverosimile, manca però d'ogni appoggio storico, poichè i cronisti contemporanei o di poco posteriori s'astengono dal riferirla. Il più antico che parli dell'architetto, non però della storiella, è il Magno (Cronaca mss. cart.ª sec. XVI — Marc.ª T. 6 Cl. VII: DXIII-DXVIII), il quale, dopo aver narrato come il Doge Domenico Selvo adornasse la Chiesa di marmi e colonne, soggiunge che « per memoria fece sculpir il maistro su l'archo de la porta grande et lo si vede anchora » (T. I° c. 137.). Questo brano come tutto il restante del primo tomo è estratto da cronaca più antica, non essendovi ordine di notizie e aggiungendovisi talora le parole « va a charte » tal di tali, dal che sembra che un altro manoscritto fosse sotto gli occhi del Magno. In ogni modo il cronista, coll'assegnare le decorazioni dell'arco al tempo di Domenico Selvo, si mostra troppo poco illuminato sull'età probabile di esse e il tempo in cui scrisse è di troppo posteriore a quest'epoca, perchè le tradizioni riferite possano aver valore di documenti.

2. L'Arte dei costruttori di barche (in dialetto veneziano *squeraroli*) è offerta nel soggetto che segue, ove quattro operai stanno lavorando in varie pose attorno ad una barca. Singolare è la forma di questa a larga pancia e tutta adorna di fregi e d'intagli.

3. L'Arte dei venditori di vino (*magazzenieri*) presenta un vecchio che spilla il vino entro un boccale da una grosse botte collocata sul lato destro del gruppo. Ai fianchi di quella siedono due giovani cui il vecchio porge ad assaggiare il vino entro ciotole. Due garzoni stanno caricandosi sulle spalle un pesante mastello. Il bassorilievo è alquanto mutilato.

4. L'Arte dei fornai (*fornéri*). Il fornaio ricoperto da un grosso berretto di pelle siede sopra una rozza panca e porge due pani ad una donna che tiene in mano alquanti pesci. Dietro al gruppo due garzoni portano sulle braccia dei canestri ricolmi di pani.

5. L'Arte dei macellai (*becchéri*). Il padrone macellaio, vestito succintamente, sta ammazzando un bue. Dalla parete pende appeso un grosso montone. Nella parte superiore del gruppo, un garzone armato di mannaia taglia un cosciotto, mentre un secondo porta un montone sulle spalle.

6. L'Arte dei lattai e venditori di formaggio (*quei del late*). Mediante una ciotola il lattaiuolo travasa il latte da un ampio vaso entro mezzine, che va rimettendo ad una donna. Al di sopra, due garzoni tagliano e pesano il formaggio.

7. L'Arte dei capomastri e muratori (*muréri*). Tre muratori attendono a costruire un edifizio; il primo, curvo sotto un peso di pietre, s'avvia al luogo del lavoro; gli altri due pongono in assetto i mattoni, valendosi di parecchi utensili del mestiere (archipenzolo, cazzuola, martello).

8. Chiave dell'arco. Entro un tondo seminato di stelle, sostenuto da due angeli alati, sta espresso l'Agnello mistico, cinto il capo di nimbo a croce e avente sul dorso una croce latina: di cui trattiene l'asta con la zampa destra anteriore. Questa forma speciale dell'Agnello crucigero sembra essere posteriore alle altre simili, quali l'Agnello con una croce sul capo o sul dorso, perchè è di tutti la più perfetta. Il Ciampini (1) tuttavia assegna un medaglione di S.ª Prudenziana in Roma contenente l'Agnello di questa forma ai secoli

(1) È noto come Filippo Calendario imparentato col Doge Marino Faliero prendesse parte alla congiura tramata da costui contro la Repubblica, e per tale delitto fosse preso, giudicato e appiccato tra le due colonne rosse della Loggia di Palazzo, l'anno 1355.

(1) Vet. Mon., tom. I, pag. 27.

VI° o VII°, ma egli si fonda soltanto sulle decisioni del Concilio quinisesto, che proibirono tale simbolo di Cristo, senza riflettere che esse non furono mai ratificate. — Moltissime sono le rappresentazioni dell'Agnello simili alla presente, collocate entro medaglioni figuranti il cielo; tra esse è degna di ricordo quella che giace entro l'archivolto della porta alla Cattedrale di Ruvo presso Molfetta in Puglia. La rappresentazione che osserviamo sembra poi riprodotta da un'altra dell'interno della Basilica, ove nel primo arco che ricopre il presbiterio sta pure in musaico, chiuso entro un medaglione, l'Agnello nimbato con croce astata.

9. L'Arte dei calzolai (*caleghéri*). Il calzolaio seduto caccia la forma entro una scarpa, mentre il garzone fora le pelli col mezzo d'un succhiello. Disposti intorno stanno diversi arnesi da calzolaio: parecchie forme, un punteruolo ed una mazza da lisciare. S'aggiungono a questi un paio di scarpe già compiute.

10. L'arte dei barbieri e cerusici. Doppia è quivi la rappresentazione; nel primo gruppo, il garzone barbiere sta radendo la barba ad un vecchio. Alla parete sono appesi uno specchio e un paio di forbici. Dall'altro lato, il cavadenti, munito di una grossa tanaglia, strappa il dente ad un paziente.

11. L'arte dei bottai (*bottéri*). Il bottaio succintamente vestito e ricoperto d'un largo cappello, batte il cerchio d'una botte. Un primo garzone allaccia i cerchi che un secondo gli porge sfasciati.

12. L'arte dei falegnami (*marangoni*). Il falegname, ricoperto di grosso berretto peloso, sta dirozzando un pezzo di legno. Al disotto, il garzone spacca una grossa tavola con una mannaia.

13. L'arte dei segatori. Due operai, l'uno vecchio, l'altro giovane, segano una grossa tavola adagiata sopra un cavalletto. Singolare è la forma della sega munita di due appendici ad uso di manichi. Una mannaia è infissa sopra un tronco.

14. L'arte dei fabbri ferrai (*fravi*). Il vecchio fabbro, con la veste succinta, i piedi entro borzacchini ed il capo ricoperto da berretto peloso, batte sopra l'incudine un pezzo di ferro greggio, che trattiene con una grossa tanaglia. Un garzone lo aiuta nell'opra.

15. L'arte dei pescatori. Due pescatori, vecchio e giovane, il primo coll'amo, l'altro colla fiocina, pescano da una barca i pesci, che vedonsi guizzare in gran copia nell'acqua sottostante.

TERZO ARCHIVOLTO

Fascia esterna.

Tavole 172. 172*a*. 172*b*. 172*c*.

Alla fascia testè descritta fa seguito quella esterna che adorna il prospetto del maggiore degli archivolti. Nessun particolare degno di nota quanto ai soggetti è offerto dal nuovo complesso, poichè dei santi e dei profeti che ne rivestono il fondo, troppo difficile è dire il nome, a cagione dello stato miserevole a cui le intemperie hanno ridotto quelle antiche sculture. Nel mezzo della fascia sta un'imagine di Cristo benedicente; essa è posta in quell'alto quasi a raccogliere in una sola idea tutta l'ornamentazione degli archi, ad esprimere cioè la comunione di tutto quanto è vita ed attività creata con lo spirito divino che ne è la prima sorgente.

Francesco Saccardo.

IL VIAGGIO DI ALESSANDRO.

Tav. 42.

Fra i bassorilievi del prospetto laterale a settentrione, uno ve n'ha che colpisce più d'ogni altro per la singolarità del soggetto e per la forma speciale in cui si trova scolpito. La situazione precisa di esso è nella parte superiore dell'interstizio mistilineo, che separa la prima grande arcata a destra dalle altre, un po' sotto alla balaustrata della loggia. Ritta nel mezzo sta una figura d'uomo montata sopra un carro sollevato da due grifoni alati e sostenente nell'una e nell'altra mano uno spiedo che porta infilzato sulla punta un animaluccio qualunque, contro cui i grifoni si avventano avidamente. La figura dell'uomo ha sul capo una specie di mitra con due fiocchi scendenti ai lati, e sul petto incrociata una stola. Il soggetto è scolpito sopra una lastra di marmo greco in forma assai simmetrica ed è lavorato con uno speciale e schiacciatissimo rilievo. Per lo passato l'aspetto di esso appariva assai confuso in causa della polvere e delle immondezze depositatevisi, e così fu che potè essere battezzato per il fatto di Cerere, alla quale essendo stata rapita la figlia Proserpina che essa avea per poco abbandonata sull'Etna, nell'impeto del dolore, svelti due pini e accesili nel fuoco di Vulcano, salì sopra un carro tirato da due draghi alati ed andò in traccia della figlia per tutto il mondo e fuori di esso. Il Cicognara infatti così ne parlava: « La scultura che per la sua singolarità merita maggior attenzione è il bassorilievo di Cerere coi pini accesi fra le mani, montata su un carro tirato da draghi o ippogrifi volanti, in atto di cercare per ogni angolo della terra la propria figlia Proserpina rapita da Pluto. La originalità di codesto monumento sta nei modi con cui venne scolpito, poichè la composizione è schiacciata in particolar simmetria da rendere più un'idea delle produzioni degli antichi popoli italiani o più veramente delle persiane sculture. Per certo è un lavoro curioso e che potrebbe condurre ad artistiche considerazioni chi amasse con filosofiche ricerche penetrare nella caligine dei secoli oscuri. » (1)

Trent'anni or sono, mentre si stava riparando la facciata settentrionale, fu d'uopo levar questa pietra ed in tale occasione si potè osservare che anche la faccia posteriore di essa era lavorata a basso rilievo.

Il disegno di quest'altra faccia, che fu tolto nell'occasione accennata, ci presenta un dittico con due archetti a pieno centro, nel campo dei quali beccano due pavoni. Eleganti colonnine sostengono gli archi, quattro rose occupano i campi angolari ed un bel fregio cinge tutto intorno la lastra, riunendo in una sola rappresentazione la ripetizione variata dello stesso soggetto. Non può esservi alcun dubbio sull'origine artistica di questi pavoni, poichè il complesso, i particolari e il fregio della fascia, li assegnano all'arte bizantina del secolo VI, età in cui gli scultori possedevano, specialmente per gli ornati, parecchie buone qualità, sapendo girar collo scalpello in ogni verso entro a meandri di foglie varie e fantastiche, a cui frammischiavano quadrupedi, uccelli e svariati intrecciamenti pieni di bizzarria e d'eleganza.

Nello stesso restauro che svelò la faccia testè accennata, si potè anche osservar meglio da vicino la faccia esposta, e non fu piccolo lo stupore nel ritrovare, in luogo dei pini accesi fra le mani di Cerere, i due animali da cucina summentovati, l'uno raffigurante una lepre, l'altro forse un cane. Ciò destò allora la curiosità di chi poteva osservare il bassorilievo ed indusse a ricercarne la spiegazione, che fu offerta dai poemi leggendarii di Alessandro Magno, i quali pongono fra le tante stranezze dell'eroe quella di essere salito al cielo sopra un carro portato da grifi affamati ed incatenati, a cui egli mostrava un pezzo di carne infilzata in uno spiedo.

A questo proposito il Durand, elegantissimo scrittore di archeologia ed illustratore dell'Iconografia della Chiesa di S. Marco (1), pubblicò già, negli *Annales Archéologiques* del Didron, l'anno 1865, uno studio intitolato *Legende d'Alexandre le Grand.* (2) Questo studio, cui aveva dato origine l'esame del bassorilievo di S. Marco, era a sua volta una primizia tolta al P. Cahier, il quale da lunghi anni meditava il soggetto su altre simili sculture e con intendimenti più larghi.

Le monografie che, tanto il Durand, quanto il Cahier, pubblicarono a questo proposito, sono così compiute che assai poco resterebbe a dire per chi volesse trattare il soggetto sotto un aspetto nuovo, nè d'altra parte lo scopo di questo lavoro è tale da tollerare che si ommetta ciò che può interessare solo perchè fu detto da altri.

(1) *Le fabbriche e i monumenti cospicui di Venezia.* — Venezia, 1838.

(1) Didron. *Annales Archéologiques.* T. XIV, p. 15.
(2) » » » T. XXV, p. 14.

È a questi due autori pertanto che ci affidiamo principalmente nello scrivere le poche pagine che seguono.

Le leggende intorno alla vita di Alessandro Magno erano comunissime nel Medio Evo. Sorte nei paesi che conservavano molti ricordi dell'eroe, quali erano la Persia e la Grecia, esse passarono nelle nazioni europee pel contatto continuo che l'oriente avea coll'occidente. I mercanti faceano i loro scambi, ed insieme coi maravigliosi prodotti di quei paesi, importavano le fantasie che vi correvano, lumeggiate dal sole che le avea fatte nascere.

Così fu della leggenda di Alessandro Magno, che divenne tanto popolare nel Medio Evo da ammettere per vero il detto inglese, non esservi persona alquanto colta che non la sapesse a memoria.

Più che altri però si dilettarono di essa i trovatori provenzali, che vi almanaccarono sopra poemi intieri, parecchi dei quali si possono ancora consultare nelle biblioteche di ogni paese d'Europa. Importante è a questo proposito il poema di *Lambert li Tors* trovatore, che intorno al viaggio aereo così svolge il suo racconto:

« Li rois (Alessandro Magno) en a pensé a soi mult lonjement.
Puis dist à ses barons: Dirai vous mon talent,
Je voel monter au ciel veoir le firmament,
Veoir voel les montagnes, en haut le comblement,
Le ciel et les planetes et tout l'estellement,
Et tous le XII signes ù li solaus descent,
Et comment par le mont corent li iiii vent;
Et veoir voel le ciel si com li cius porprent ».

A questa proposta del re era naturale che i suoi gli movessero dei dubbi e chiedessero degli schiarimenti.

« Comment i monteres? Dites l'engignement? »

Li rois en a sousris, repond par mau talent:
« Vées vus ces oisiaux qui sunt fort et pesan;
Ils me porteront bien; foi que doit toute gent,
De moi et de mon fait et de mon ardement
Voel-jou que s'esmervellent à tous jours mais la gent ».

E il re mandò a chiamare dei carpentieri e loro impose di fabbricargli una specie di solida lettiga, con finestre da ogni parte, ricoperta di cuojo nuovo e duro, bene inchiodata e bene incollata. — Quando il veicolo fu pronto e il re ne fu contento, vi fece attaccare dai baroni un buon numero di grifi, animali generati da un aquila e da un leone, fortissimi volatori, di forma orribile e spaventosa, come quella dei draghi, e soliti a sdigiunarsi con un montone ogni giorno. Il re entrò nella lettiga o gabbia (*cambre*), prese con una mano le redini dei grifi, coll'altra tenne sollevato sulla punta di una lancia un pezzo di carne e lasciò ai mostri libero il volo. Questi, essendo stati tenuti più giorni a digiuno, colla gola spalancata, si precipitarono sulla carne e nel cercar di arrivarla, alzarono la macchina e trasportarono Alessandro negli spazii dei cieli.

Un antico poeta spagnuolo dà di questa volata la seguente evidentissima descrizione:

« Tomó en una pertiga la carne espetada
En medio de los grifos, pero bien alongada
Ellos por prenderla dieron grant volada:
Cuydaronse sevar, mas no les valió nada.
Quanto ellos volavan, él tanto se erguia;
El rey Alexandro todavia sobia.......
Allà yvan los griffos do el rey queria.
Coytavalos la fame que avien encargada,
Contendien por sevarse, no les valie nada;
Volavan todavía, complien su jornada
Era el rey traspuesto en la su albergada.
Alçavales la carne quando queria subir,
Y vala abaxando quando queria deçir (1).

Così Alessandro dimorò sopra le nubi, correndo dove lo spingeva il suo desiderio e vide cose che Dio solo conosce, poichè egli, timoroso del suo stesso ardimento, non volle mai rivelarle.

Quanto alla discesa variano assai le narrazioni. Taluno asserisce che essa s'effettuò per volere del re, allorchè, stanco del viaggio ed avendo tutto veduto, abbassò verso terra gli spiedi, dietro ai quali si slanciarono ancora i grifi affamati. V'hanno però altre versioni di poeti più fantastici ancora. Così c'è chi ritiene con fondamento che la discesa sia stata causata da timore sulla solidità del veicolo, perchè il cuojo crudo che lo copriva andava increspandosi all'avvicinarsi della sfera del fuoco; altri affermano invece che lo sbattere delle ali dei grifi produceva un tal freddo da impedire all'eroe di buona volontà l'andare più innanzi; altri finalmente che la discesa dipendette dall'incontro d'un genio alato comparso ad Alessandro, sotto forme umane, per intimargli di tornarsene indietro, rimproverandogli la sua audacia nel voler scandagliare l'infinito dei cieli. E questi ultimi sembrano aver più compiutamente espressa la credenza volgare, poichè, tra i bassorilievi che rappresentano il viaggio aereo dell'imperatore macedone, ve n'hanno parecchi che insieme coll'eroe volante offrono uno o più genietti alati in atto di confabulare con esso lui. Comunque però sia avvenuta la cosa, sta il fatto (e chi non lo crede legga le asseverazioni sicure dei romanzieri medioevali), che Alessandro potè arrivare di nuovo in terra e ritornare sano e salvo ai suoi baroni posti in gran timore per la sua vita.

Quantunque la maggior parte delle leggende d'Alessandro sieno d'origine provenzale, nondimeno anche Venezia gli offrì il suo tributo, e non è forse improbabile che il bassorilievo di S. Marco abbia avuto parte nell'ispirare i romanzieri a compilare qualche narrazione modellata su quelle favole antiche. Importanti assai a questo proposito sono due codici scritti in lingua latina del decimoquinto secolo, che si conservano nella Biblioteca Marciana di Venezia. L'uno di essi non è però che la copia, e copia cattiva, dell'altro e narra il viaggio aereo sotto forma storica un po' lontana dalle bizzarrie dei provenzali, quantunque il fondo della narrazione si conservi simile a quelle in gran parte. Di questi codici venne eziandio composta una traduzione in barbara lingua italiana, che fu stampata a Venezia nel 1477, poco dopo l'invenzione della stampa e fu impressa con tipi nitidi assai per l'età che la produceva.

(1) *Biblioteca de autores españoles*. — Libro de Alexandre, t. LVII, p. 218.

Ecco in qual modo lo scrittore veneziano narra il viaggio d'Alessandro negli spazii dell'aria.

« Como Alexandro se fe portare in aere: con quattro grifoni.

« Poi caminãdo Alexãdro p̄ la riua del mar̄: cõtra el solsticio brumale p̄ sessanta zorni: uene al mare rosso, e li mise cãpo. Et era li un monte molto alto sul q̄le Alexandro mõto. Et parue a lui che el fosse apresso al cielo. Et allora el se penso de ordenare un inzegnio: chel se possesse leuar tra quatro grifoni. Et desceso del monte: fe chiamar maistri ĩzegneri: e comãdo che fosse fatto un carro de ferro: che fosse ligado con cadene de ferro: doue el se podesse star securamente. Poi fe menar̄ quatro grifoni, e cõ cadene de ferro più forte che se podesse fe ligare al carro. Et in cima del carro: fe aparecchiare certi cibi p̄ li grifoni. E comẽzono li grifoni leuarse ĩ aere. Et ascese li grifoni in tãta alteza: che el pareva ad Alexãdro: che tutto el mõdo fosse uã ara: doue se bate le biaue. Et el mar̄ pareua: chel fosse un drago tortuoso: chi fosse ĩtorno la terra. Allora li grifoni p̄ uirtù divina credẽdo mõtare ĩ alto: declinavano a terra. Et desceseno in un luogo cãpestro: longi dal suo esercito p̄ spacio de cĩque dì. Et per esser stato su quel caro: n̄ sostene offesa alcuna. E così cõ grande angustia: torno al suo exercito ».

Senza riferire, per amore di brevità, i due testi latini simili a questo, osserviamo che a Venezia si trovano altre narrazioni favolose della vita di Alessandro Magno, nelle quali però non ci fu dato riscontrare il fatto del viaggio aereo. Notiamo come degno di menzione tra queste un codice miniato, scritto nel secolo XVI in lingua araba da certo Ahmed, faciente già parte della Raccolta Nani, nel quale si ragiona a lungo di Alessandro sotto il nome di Iskander, il nome arabo dell'imperatore macedone; e parimenti un altro prezioso codice provenzale col titolo *Historia Alexandri Magni regis*, posseduto dal Civico Museo. Oltre a questi null'altra narrazione abbiamo saputo rintracciare in Venezia che di Alessandro dica le gesta nel solito modo favoloso.

Non fu però soltanto la letteratura quella che si occupò di tali viaggi aerei, poichè il soggetto raffigurato a S. Marco si trova ancora espresso qua e là in varii luoghi più o meno modificato ed alterato. Esso subì anzi delle trasformazioni curiosissime e fu come il tipo da cui trassero origine molte di quelle strane composizioni con figure umane campate tra altre figure di mostri, di cui si dilettò tanto la scultura fantastica del Medio Evo.

Tra queste, una rappresentazione che conserva interamente il soggetto spettante al re macedone sta sopra un capitello di Friburgo in Brisgovia, ove Alessandro è accosciato entro un sacco, cogli spiedi guarniti di animaletti, che i grifi tentano di ghermire, mentre restano trattenuti da una doppia corda che circonda loro il collo. Il re porta la corona in capo e tutta la rappresentazione poggia sopra una treccia bizzarra posta forse ad imitare le nubi.

Il viaggio d'Alessandro si vede ancora scolpito sopra un capitello della cattedrale di Basilea. Ivi però il re se ne sta seduto entro una specie di lenzuolo fermato al corpo dei grifi da una grossa catena. La differenza tra il bassorilievo di Basilea e quello di Friburgo consiste nel vestito di Alessandro, più dignitoso in questo secondo e completato da un manto che gli si allaccia al collo e gli scende lungo la persona, e più ancora dalla differenza degli spiedi terminati l'uno da una punta di freccia, l'altro da un giro di pastorale. Di più agli animaletti infilzati sono ivi sostituite due masse informi che taluno prese per una foglia ed un serpente; ma che in verità non sono altro che due pezzi di carne, come si può anche rilevare dal disegno che ne fu tratto (1), osservando con attenzione la loro forma e la disposizione dei grifi, simile in tutto a quella degli altri bassorilievi.

Altro viaggio aereo si trova pure scolpito a Remagen nelle Provincie renane. Il lavoro però vi è assai più rozzo che negli altri accennati, gli animaletti degli spiedi sembrano sorci, il re porta una barba lunga e stecchita, ed in luogo di sedere entro il lenzuolo, il sacco od il carro, esce da un cassetto semicircolare di forma assai strana. Per adattarla a simile veicolo, convenne abbassare singolarmente la figura di Alessandro; le braccia poi vi stanno attaccate con rozzissimo artificio e n'escono dietro le spalle alla stessa guisa di quelle di un fantoccio di legno. Anche i grifi soffrirono parecchie modificazioni: il loro becco si è allungato assai, il corpo si mostra dimagrito e colle zampe si appoggiano sui legami, che stanno trattenuti al cassetto da due grossi anelli.

Il Cahier ed il Durand citano ancora molti altri bassirilievi ed oggetti rappresentanti il viaggio di Alessandro e sarebbe opportuno ricordarli, se lo spazio concesso a questo lavoro potesse permetterlo.

In Italia, oltre quello di S. Marco, ne troviamo altri due, pubblicati dal Dartein (2), l'uno scolpito in una fascia a S. Michele di Pavia, l'altro in un capitello della cattedrale di Parma.

Posta questa frequenza nel ripetere il soggetto, qual era il senso che gli artefici volevano attribuire a simili sculture, nello infiggerle specialmente su pei muri delle chiese? Il dotto P. Cahier, che studiò a fondo i soggetti, e non ad uno per volta, ma confrontandoli tra di loro, e più ancora confrontandoli colle altre rappresentazioni che loro stavano d'intorno, venne nella conclusione che sotto alla leggenda mitologica si celasse un senso allegorico cristiano. Il capitello di Basilea che contiene il viaggio d'Alessandro porta in fatti scolpite sulle altre tre faccie dei fatti biblici e precisamente la tentazione dei primi padri, il rimprovero loro mosso da Dio, e la cacciata dal Paradiso terrestre. Un altro capitello ivi presso ha su due faccie il sacrifizio d'Abramo e lo stesso Patriarca in atto di tenere nel suo grembo le anime dei fedeli, mentre le altre due sono occupate da due figure d'uomini, l'uno dei quali porta alle sue guancie in atto di carezza due teste di draghi alati, e all'altro altri draghi, entrati col capo per le orecchie, usciti per la bocca e passati sotto i garretti stanno lambendo il ventre. Tale dissomiglianza in soggetti così avvicinati fu quella che, insieme con altre osservazioni, indusse il P. Cahier nell'opinione che vi fosse qualche relazione simbolica tra quelle rappresentazioni. Egli disse pertanto che il viaggio d'Alessandro era un'allegoria della superbia, come gli altri mostri erano allegorie degli altri vizii.

« Cet ambitieux Alexandre à qui un seul monde ne suffisait pas:

« *Unus Pellaeo juveni non sufficit orbis* »

(1) Cahier. *Nouveaux Melanges*, pag. 105.
(2) Dartein. *Etude sur l'architecture lombarde*. — Paris 1865, pag. 248, 250, 251.

simbolise la triste prétention de nos premiers parents lorsqu'ils se décident à briser le joug des commandements divins. Il y a quelque lieu de croire que ce rapprochement étranger était suffisament compris par les bonnes gens du XI[e] siècle ou du XII[e], puisque nous voyons en diverses circonstances le voyage aérien d'Alexandre sculpté tout seul, sans que l'on supposât le besoin dé quelque autre souvenir donné a l'arbre de la science du bien et du mal pour établir une sort de pont sur l'abîme qui nous semble aujourd'hui séparer des leçons si distantes. » (1)

Pare tuttavia che il primo e più ovvio significato da darsi a tali sculture sia quello di ritenerle semplici riproduzioni della leggenda medioevale tanto diffusa e conosciuta. L'artista ha sempre amato con predilezione le credenze del tempo, e tanto più dovea ciò accadere in un'età portata al fantastico e al battagliero. Alessandro Magno era nel M. Evo quello che fu Napoleone per la prima metà del nostro secolo, con l'aggiunta della aureola mitologica allora rispettata. Così grande era la venerazione per Alessandro Magno fin dal tempo del primo rilassarsi della fede cristiana, che S. Gio. Grisostomo dovette rimproverare i cristiani di portar l'effigie di lui sul berretto e sulle calzature. « Quid vero, esclama egli, diceret aliquis de circumligantibus aurea Alexandri Macedonis numismata capiti vel pedibus? Dic mihi, haeccine sunt expectationes nostrae, ut post crucem et mortem dominicam, in gentilis regis imagine spem salutis ponamus? » (2)

E Trebellio Pollione per meglio confermare questo asserto cioè, che non pochi riponessero speranza di ajuto nell'imagine del re gentile Alessandro, scrive che gli uomini della famiglia Macriana lo tenevano espresso sull'oro e sull'argento, e le donne nelle reticelle, nei braccialetti, negli anelli e in ogni qualità d'ornamenti (3). — Non è dunque improbabile che anche nei secoli posteriori, gli artisti scolpissero Alessandro coll'intenzione di ritrar lui veramente e semplicemente, e quantunque l'idea di farne un amuleto dovesse esser scomparsa, certo senza allusioni allegoriche. Il fatto poi di trovar questi viaggi aerei sui muri delle Chiese e spesso, come a S. Marco, collocati in posizioni eminenti tra figure di santi è fatti della Bibbia, ci conferma nell'esposta opinione, perchè non sono quelli i luoghi adattati alla allegoria di un vizio che la filosofia medioevale amava confondere collo stesso demonio. Ammesso pure che coloro i quali scolpivano quei bassorilievi avessero riguardo a sensi reconditi, è lecito supporre che essi dovessero usare lo stesso criterio anche nella collocazione dei loro lavori. E se qualcuno soggiungesse che il bassorilievo di S. Marco è certamente anteriore alla Basilica, e colui che lo eseguì non fu quegli che lo collocò a posto, potremmo rispondere che il tempo della ultima totale ricostruzione di S. Marco è precisamente quello che annovera i principali bassorilievi d'Alessandro, e nel quale la storia di Alessandro e le possibili allegorie adatte alla stessa dovevano aver la loro maggiore diffusione. Della qual cosa infatti ci avverte il Dartein, notando come i bassorilievi di Pavia appartengano probabilmente, l'uno alla seconda metà del secolo X, l'altro al secolo XII. Nè tale che possa giustificare il senso accennato sussiste alcun passo di sacri scrittori, che additasse agli artisti antichi il senso allegorico, nè alcun manuale artistico compilato a tal uopo pervenne fino a noi.

Nei *bestiarii* infatti, che sono le raccolte assai in voga durante il medio evo, contenenti la descrizione degli animali reali o favolosi della creazione, a cui fu applicato nei secoli XI, XII, XIII un senso simbolico (4) non si ha per quanto ci consta, riguardo a tali significazioni. È vero che sotto altre strane rappresentazioni, come quella di una donna che ascolta con compiacenza le parole di un drago, scolpita in Notre-Dame di Chartres, la tentazione è evidentemente espressa, ma bisogna notare che quella ed altre simili figure sono creazioni nuove della fantasia, ideate forse appositamente per un significato allegorico, senza mostrare alcuna attinenza con fatti storici.

Nè dee far stupire il vedere Alessandro sulle chiese, se l'uso di porre guerrieri e figure tolte dai romanzi di cavalleria era abbastanza comune nel Medio Evo. « La figura di Orlando che si vede sulla porta di una Chiesa di Verona è nota abbastanza. Quelle di Artù e d'altri cavalieri della Tavola Rotonda stanno scolpite sulla porta laterale della Cattedrale di Modena (5). Il Millin fece disegnare il pavimento in mosaico d'una Chiesa di Brindisi, ove si vedevano Rolando e l'arcivescovo Turpino presso Caino, Noè ed altri personaggi dell'Antico Testamento, e diceva di aver veduto, nella Cattedrale di Otranto, Alessandro e il Re Artù in compagnia altrettanto buona che quella di Orlando a Brindisi (6) ».

Il Durand più volte nominato, potè osservare anche un manoscritto antico contenente tra altre storiette la presente d'Alessandro. L'autore traeva dalla narrazione del fatto la seguente moralità: « Sì (così) povons entendre que par plus fort raison devons tuits tendre et désirer aveoir perdurablement la biatué dou ciel comme Alixandres se metoit en tail péril pour voir la terre et la mer. » Ecco pertanto una moralità che si potrebbe facilmente sostituire all'allegoria della superbia e con fondamento più positivo che quella non abbia.

Come s'è detto, parlando dei romanzi d'Alessandro, la sua leggenda relativa al viaggio aereo ci proviene certamente dall'Asia. Ivi anzi esisteva forse prima ancora di Alessandro, poichè si trova attribuita a Kavus re di Persia in un'età anteriore a quella del re Macedone. Però il soggetto popolare trovò campo di svolgersi e di riprodursi nella florida arte bizantina e con questa fu portato in Europa, scolpito su pietre, bronzi e avorii, dipinto su manoscritti e intessuto nelle vesti e nei tappeti di seta. Così il viaggio d'Alessandro si vedeva intessuto entro una dalmatica del XIV secolo esistente nella Gattedrale d'Anagni, e in una tappezzeria del XV secolo, posseduta ora dalla famiglia Pamphili-Doria.

Non è improbabile che la dalmatica d'Anagni fosse lavoro bizantino. Dall'oriente specialmente venne l'uso di istoriare i tessuti quando, dopo l'introduzione della cultura della seta avvenuta in Grecia sotto Giustiniano,

(1) Cahier. *op. cit.*, pag. 175.
(2) S. Johan. Grisost. Hom. 21 ad pop. Antioch.
(3) Treb. de Quincto 13 tyrann.° — V. Molanus. *Historia imaginum sacrarum.* — Lugduni 1619, pag. 246-247.
(4) Viollet le Duc. *Dictionnaire raisonné dell'architecture française du XI au XII siècle.* Paris 1867. T. V. alla parola *Bestiaire.*
(5) Il Duomo ossia cenni storici e descrittivi della Cattedrale di Modena. Modena 1845.
(6) *Magasin encyclopedique 1814.* Cf. Durand, *op. cit.*, pag. 149-150.

quest'industria artistica prese posto fra le arti bizantine, aggiungendo alle forme antiche dell'Asia, in cui era nata, quelle nuove cristiane, con rappresentazioni ora sacre, ora profane.

La via artistica seguita dalla leggenda d'Alessandro nel diffondersi pare quindi sia stata quella stessa, per la quale tante strane forme orientali vennero a popolare le chiese lombarde e quelle del nord dell'Europa. Gli è per questo che tale leggenda si trova scolpita tanto da artisti bizantini quanto da artisti germanici, e che essa dimora contemporaneamente sulle Chiese di Venezia come nelle Provincie del Reno.

Discorrendo però in particolare del bassorilievo di S. Marco è da vedersi se esso debba esser attribuito all'arte bizantina, o piuttosto sia opera d'altri tempi e d'altre scuole. Quelli che trattarono su di esso, meno il Cicognara, espressero comunemente, anche senza comprendere il soggetto, la prima opinione. Giova però chiarire alcun particolare che potrebbe indurre in inganno. E difatti il costume che indossa Alessandro sul bassorilievo appartiene a vero dire più all'uso asiatico o persiano che a quello bizantino; persiano è il berretto a punta che gli sta sopra il capo, persiana la stola che gli si incrocia sul petto. Ma a modificar l'opinione che potrebbe formarsi per queste osservazioni, convien notare come gli artisti greci si compiacessero talvolta di cercare nel lusso asiatico qualche novità alle forme comuni del lusso bizantino. Essi poi sapevano che Alessandro era morto in Persia, sul cui trono si era assiso assumendone i costumi e le usanze; niente di più probabile pertanto che, ritraendolo nella sua qualità di imperatore asiatico, gli attribuissero i segni particolari di essa. E tale qualità era precisamente quella che avea costituito il colmo della sua potenza, inducendolo alla pericolosa conquista dei regni dell'aria.

Che se taluno volesse trovare qualche distintivo degli imperatori bizantini su quel soggetto, osservi i due fiocchi che scendono dalla tiara, identici ai quali altri ce ne sono porti dal ritratto a musaico di Giustiniano imperatore, lavoro del VI secolo che si conserva a S. Apollinare Nuovo di Ravenna.

La simmetria poi del bassorilievo ricorda eziandio molte sculture bizantine. Questa maniera di rappresentare era talmente incarnata collo spirito di quel tempo, da esserle sacrificato tutto quanto forma la vita dell'arte. Gli è per questo che la scultura di quell'età risultò altrettanto ornamentale, quanto andò perdendo di valore nelle composizioni figurative.

Tale simmetria ci richiama però alla mente altre rappresentazioni di soggetti differenti, per le quali si potrebbe essere indotti a credere che l'autore del bassorilievo di S. Marco avesse potuto subire l'influenza di forme latine anteriori. — Già Costantino si era fatto rappresentare in atto di salire al cielo portatovi sopra un carro sollevato da una quadriga; ma il soggetto scolpito sopra alcune monete si vede rappresentato di profilo in modo simile a quello dei carri d'Elia, di Apollo, o dei carri antichi trionfali degli imperatori romani.

Al tempo di Graziano, o secondo altri sotto Costante I, vennero in grande uso pei giuochi dei circhi certi medaglioni detti *contorniati* dal rilevamento del bordo. Erano essi coniati in sostituzione alle statue che si usavano innalzare ai vincitori del circo e preferiti a quelle per la più lieve spesa che importavano. Venivano gittati nell'arena alla fine dei giuochi e servivano anche come marche di entrata ai circhi e ai teatri.

I medaglioni contorniati che ci rimangono sono importanti per i ritratti di molti imperatori ed uomini illustri che stanno effigiati sulla loro faccia principale. La testa di Alessandro Magno non manca tra quelle di Omero, di Sallustio, di Orazio ecc. (1) Più interessante però è la faccia posteriore che presenta di solito il trionfo dell'eroe del circo. In un contorniate del tempo di Teodosio, conservato ora nel museo Britannico, il vincitore sta sopra un carro tirato da quattro cavalli, due volti da una parte e due dall'altra esattamente simmetrici. È tale particolarità che colpisce e richiama alla memoria i bassorilievi d'Alessandro e specialmente quello di Venezia. Prima infatti dei medaglioni contorniati non è dato vedere questa singolare composizione, che ha certamente influito sulla forma delle posteriori rappresentazioni di Alessandro. La forma del carro, nel contorniate di Teodosio, è pure simile assai a quella del carro nel bassorilievo che osserviamo. Essa è costituita da un mezzo tondo appoggiato sopra un asse che finisce con due ruote collocate nel piano stesso dell'asse, in modo da sembrare che qualcuno abbia disgiunto i cavalli, rivolgendoli due a due in senso contrario. — Quando si voglia notare per altro che Teodosio fu imperatore romano solo dopo il 390, apparirà chiaro che l'influenza latina può esser molto discosta.

A lavorare con quella forma simmetrica si continuò tuttavia durante il corso del Medio Evo, fino agli ultimi secoli di questo, poichè in un necrologio del Vaticano miniato nel secolo XII o sul principio del XIII, si vede un re Carlovingio montato sopra un carro tirato da due cavalli nel modo descritto (2). Quello pertanto che si può ritenere con certezza intorno al tempo del bassorilievo di S. Marco è che esso non sia anteriore al periodo cristiano, come pur credeva il Cicognara. Precisarne l'età è però assai difficile, poichè non consente di far questo alcun dato positivo proveniente dalla scultura stessa. Ritenendolo però lavoro bizantino, si dovrebbe crederlo compito nel X o nell'XI secolo, date che più s'avvicinano, prima della fabbricazione di S. Marco, a quelle in cui spesso si trova rappresentato il viaggio aereo di Alessandro. Darlo come un'opera di un'età troppo posteriore, quali sarebbero i secoli XII e XIII, a cui venne pur da qualcuno attribuito, non solo non potrebbe accordarsi collo scalpello che si appalesa troppo semplice e rozzo, quantunque offra chiaro il disegno e ben delineati i contorni, ma farebbe credere che il bassorilievo stesso fosse opera contemporanea alla fabbricazione della chiesa. Ora è bensì vero che in quel tempo lavoravano a Venezia scultori greci o di scuola greca, ma quanto a sculture non ne abbiamo alcun'altra che

(1) Vedi Cohen. *Description historique des monnaies frappées sous l'empire romain.* — Paris 1869, p. XXIII. — Sabatier. *Description général des medaillons contorniatés.* — Paris 1860. V. 7, 8.
(2) V. D'Agincourt « *Storia dell'Arte.* — Pittura — Tavola LXVIII, 8 ». Questa rappresentazione si trova miniata in un manoscritto necrologico che serviva all'Abbazia di S. Sofia di Benevento. Il re è coronato, impugna nella destra uno scettro che finisce con un giglio, e tiene un rotolo nella sinistra. È in piedi dentro un cassetto ornato di fregi sostenuto all'asse orizzontale delle ruote da due aste verticali. Al basso corre una iscrizione in caratteri longobardici, e a destra si eleva una figurina d'abate in atto di ammonire o di benedire il re.

possa raffrontarsi con questa e apparire lavoro di una stessa mano o almeno di una stessa scuola. Le sculture della chiesa lavorate appositamente per essa non si distinguono dal fare generale dell'età sua, e mostrano quel progresso naturale che il rinascere dell'arte a poco a poco svolgeva. Quelle al contrario che non hanno in S. Marco uno scopo preciso sono tutte o quasi tutte importate da altre città, poichè era costume dei veneziani caricare sulle navi le spoglie preziose che trovavano in ogni luogo ove approdassero come occupatori o come conquistatori, trasportandole in patria per offrirle a S. Marco, l'emblema religioso-politico della Repubblica.

Nè solo chi volesse indagare l'età di quella scultura perderebbe tempo e fatica, ma sì ancora chi s'accontentasse di ricercare il tempo in cui quella pietra fu importata a Venezia. Sembra che una fatalità pesi su quanto v'ha d'antico in S. Marco e si ostini a celare ogni dato che possa offrire una notizia positiva.

Quanto alla faccia posteriore, quella ornata dai pavoni, che è del bel tempo bizantino, si può stimare con certezza abbia servito come parete frontale di un'urna cineraria. I pavoni, simbolo di resurrezione, si trovano con frequenza nelle sculture cimiteriali tanto di Roma cristiana quanto di Oriente. Il simbolo apparteneva alla Chiesa e la Chiesa estrinsecava la sua influenza in un modo costante nell'oriente e nell'occidente. Anche le arcature ebbero una grande importanza nella decorazione dei sarcofaghi, non solo nei primi secoli della Chiesa, ma durante tutto il Medio Evo, fino alla rinascenza. Cristiana pure e simbolica è la forma di dittico in cui sta divisa la lastra.

Cosa assai probabile è quindi che quella pietra fosse destinata a parapetto o a lapide di un sepolcro, ma che avvenuta una devastazione e tolti i marmi antichi per uso di altre fabbriche anch'essa fosse portata via e lavorata sul rovescio in modo più conforme al nuovo posto a cui veniva destinata. Il qual nuovo soggetto parve poi conveniente mantenere esposto anche sulla facciata di S. Marco, perchè più degno d'esser visto e di lavoro forse meglio conservato. Tale criterio del resto si osserva seguito in S. Marco anche per l'esposizione di altri marmi, scolpiti su entrambe le faccie, come sono alcuni di quelli che servono di appoggiatoi alle logge superiori.

La leggenda d'Alessandro Magno che si vede scolpita a S. Marco non è però completa. Quando si accenna al viaggio di Alessandro, si intende il viaggio ch'egli fece al cielo, seguito da quello nel fondo del mare. Ma poichè un commento a questo ci trarrebbe fuori della strada voluta dal soggetto che illustriamo, basti solo, a titolo di chiusa riportare la seguente breve narrazione che del viaggio sottomarino dà l'autore veneziano già citato, il quale a vero dire mostra di essersi occupato con assai diligenza dell'eroe tanto da lui prediletto.

« Poi ũene pēsiero Alexandro: de vedere el profondo del mar̄. p̄ poder ītedere: quãte generacioē de pesci se trova ī esso. Et subito fe venire da se q̄llor che lauorauano el uedro e comãdoli: che douesseno fare uno uaso de clarissimo uedro. p̄ lo quale siãdo dẽtro: el podesse uedere tutte le cose de fora: E poi comãdò: che cō cadene d̄ ferro el fosse ligato: e che el fosse tenuto da fortissimi caualieri. Et ītrato dẽtro; fece serar le porte dōde era ītrato cō fortissima pegola: E fecese callare en al p fondo del mare: E uete li diuerse figure de pesci: e de diuersi colori. E bestie che haueuano la imagine de le bestie de la terra: che ãdauano p̄ lo profondo del mar: come fa le bestie de la terra. E mãzuauano le herbe che nasceuano en el profondo de l'aqua. E ueguiuano le ditte bestie per fino a p̄sso lui e poi fugiuano. E uete di altre cose merauigliose le quali n̄ uolse reuelar p̄chè pareua a lui: che seraue state īcredibile ali homini. E li soi caualieri el trasseno fuori al tempo che lui haueua constituto et ordinato. »

Francesco Saccardo.

BASSORILIEVO CON L'AGNELLO.

Tav. 44.

Nella Pasqua degli Ebrei ed in molte figure del Vecchio Testamento l'Agnello simboleggia il Messia che il Battista chiamò Agnello di Dio. D'altronde in varii luoghi della Scrittura anche i buoni sono chiamati pecore, in opposizione ai malvagi che sono raffigurati nei capri, vipere, porci, cani e volpi; e Cristo istesso distinse quelli col nome di agnelli o di pecore, questi col nome di capri (1). Allor quando il simbolismo non dominò più nell'arte si usò rappresentare l'Agnello o la Pecora attenendosi al primo di questi significati; ma nei monumenti dei primi secoli del Cristianesimo l'Agnello contenne quasi esclusivamente il secondo dei detti simboli (2). Se non che un più attento esame fa credere che le rappresentazioni simboliche dell'Agnello si possano anzi dividere nelle tre fasi seguenti. Nella prima esso adombra l'anima buona, ed è così che lo vediamo spessissimo nelle Catacombe fra le braccia del Buon Pastore, mentre bene spesso altri agnelli circondano il gruppo. Nella seconda fase, che potrebbe assegnarsi al periodo fra il IV secolo ed il rinascimento dell'arte, simboleggia indistintamente Cristo e i fedeli distinguendosi nel primo caso col posto più eminente o cogli attributi della croce e del nimbo, del trono e del libro dai sette sigilli secondo le visioni dell'Apocalisse. Finalmente dal rinascimento in poi resta soltanto l'Agnello divino accompagnato in generale dalla croce e racchiuso spesso entro un disco od aureola, come vedesi scolpito su molti frontispizii ed archivolti esterni di chiese. Posto ciò, il nostro bassorilievo appartiene alla seconda fase.

La parte dominante della sua composizione consistente in dodici agnelli, che circondano a sei per parte l'Agnello divino, vedesi ripetuta sopra vetri, sarcofaghi, e più ancora in musaici latini fra il IV ed il IX secolo. In questi l'Agnello divino sta in piedi sopra la roccia mistica, dalla quale sgorgano quattro fiumi, simboli quella della Chiesa, questi degli Evangelisti; mentre i dodici agnelli laterali si vedono di profilo uno di seguito all'altro dimodochè sono visibili tutti completamente; finalmente agli estremi vi sono talora due torri, che per l'iscrizione appostavi figurano Betlemme e Gerusalemme (3). Nei dodici agnelli laterali sono raffigurati in generale i fedeli, simboleggiati nelle dodici tribù d'Israele; mentre Betlemme e Gerusalemme sono poste per sineddoche in luogo della Palestina. Ma più particolarmente essi esprimono i dodici Apostoli, secondo le parole di Cristo rivolte ad essi *Ego sum Pastor, et vos oves* (4). Tale è senza dubbio l'interpretazione che devesi dare agli agnelli di fianco nel nostro bassorilievo, portando essi al disopra l'iscrizione divisa in due parti ΟΙ ΑΓΙΟΙ ΑΠΟΣΤΟΛΟΙ che suona: *i santi Apostoli*. Non è egualmente certo il motivo della loro presenza. Il Ciampini credeva che essi venissero incontro a Cristo per udirne i sermoni (1); ma quando si consideri che su qualche sarcofago in rappresentazioni simili a questa, all'Agnello divino è sostituita la croce, e gli altri sono nella medesima situazione e simmetria, si deve certamente ravvisarvi un atto di adorazione. Tanto più questo deve dirsi per il bassorilievo di S. Marco, dove gli agnelli laterali escludono per la loro disposizione l'idea di moto. Questa disposizione poi, che si distacca da quella usata sui sarcofaghi e sui musaici rammentati, imprime al nostro bassorilievo un carattere speciale, che lo fa sospettare bizantino o comunque orientale (2).

Al soggetto principale si uniscono su questo marmo altri particolari simbolici, quali il trono, la croce che su di esso riposa, le due palme agli estremi i cui frutti pendenti sembrano star per cadere entro vasetti disposti simmetricamente ai lati di ogni palma. I troni e le cattedre, benchè della stessa importanza nell'ordine gerarchico, si distinguono fra di loro per i bracciuoli che in quelli mancano affatto, e nelle cattedre ci sono sempre e talora sotto forma di due costole sporgenti obliquamente dalla spalliera (3). I troni in altre parole sono le sedie curuli dei consoli romani con l'aggiunta talora della spalliera, e veggonsi figurati in musaico o scolpiti su bassorilievi più spesso che non le cattedre; mentre di queste ci restano più numerosi esempi originali in quelle sedie marmoree, che si designano col nome del Vescovo che le fece costruire. Il marmo presente ci offre un trono completamente addobbato secondo l'uso antico. Vi si scorge un velo *(linteum)* che scende dall'alto della spalliera occultando parzialmente il piumaccio *(pulvinar)*, che è sovrapposto al sedile. Un altro drappo ricopre la parte inferiore, ed ai piedi sopra una predella sta un suppedaneo di forma emisferica. Non è facile a prima vista capire, come i due corni sporgenti dal velo appartengano al piumaccio, stante la rozzezza della scultura, si sarebbe anzi tentati a crederli le costole suaccennate che individuano le cattedre. Ogni dubbio però sparisce, quando si guarda il musaico della prima cupola verso l'ingresso principale della Chiesa di S. Marco, dove havvi nel vertice un trono similissimo al nostro su cui riposa la Colomba divina. In esso vedesi chiaramente delineato tutto il piumaccio benchè in gran parte coperto dal velo; e questo dà peso alla testimonianza di Erma nel *Pastore*, che, parlando di una cattedra, dice che il suo piumaccio restava coperto dal velo (3). Eppure chi s'occupò di questo bassorilievo volle vedervi effigiata una cattedra con un argomento certo più forte del precedente. Difatti osservando bene si scorge sul sedile un libro disposto in pendenza in modo da poggiare inferiormente su una specie di predella. In questa potrebbe credersi più che altrove situato il sedile; ma oltrecchè la cattedra sarebbe in tal guisa di grandezza sproporzionata per l'uso a cui dovea servire, il piumaccio e quel risalto che si nota sotto di esso per tutta la larghezza del trono, non avrebbero alcuna ragione di essere. La cosa si spiega benissimo ammettendo, che qui sia espresso realmente un trono, e che l'artista, avendo voluto rendere abbastanza evidente il libro, che su di esso riposa, commettesse un errore di prospettiva, facendolo apparire in una posizione inverosimile. Questo libro poi, benchè mancante dei sette sigilli, devesi credere vi fosse posto per distinguere l'Agnello divino dai laterali, dietro quanto in principio si è detto.

(1) *Cum autem venerit Filius hominis in majestate sua.... statuet oves quidem a dextris suis: haedos autem a sinistris* (Matth. XXV, 31-33).

(2) Vi fa eccezione l'agnello cogli attributi del Buon Pastore, cioè il vaso di latte appeso alla mestola, che si vede in una pittura del cimitero di Domitilla.

(3) Questo soggetto vedevasi come fregio sotto il musaico, che ornava un tempo il catino dell'Abside nella Basilica Vaticana decorata di musaici da Papa Silvestro nel IV secolo (Ciampini, *De sacris aedificiis a Constantino Magno constructis*). Trovasi esso riprodotto nell'istessa situazione, ed ancora in Roma, ai SS. Cosma e Damiano in principio del secolo VI, a S. Marco nel 774, a S. Prassede e a S. Cecilia nella prima metà del IX secolo. Nota il Garrucci (*Arte Cristiana*, vedi p. 285) non esservi in simili rappresentazioni nessuna distinzione fra l'Agnello divino e gli altri, se non nel posto più elevato di quello.

(4) Ne fa testimonianza Guglielmo Durante, che scrisse alla fine del XIII secolo, colle parole: *Finguntur etiam quandoque* (gli Apostoli) *sub forma duodecim ovium, quia tamquam bidentes occisi sunt propter Dominum* (Rationale, Lib. I, c. 3).

(1) Ciampini. *Vetera Monimenta*. Roma 1747. T. II, p. 62.

(2) Tale disposizione hanno spesso le figurine dei geroglifici Egiziani; e nei mosaici bizantini di S. Marco se ne hanno varii esempi, come in un pennacchio di cupola nell'Atrio, dove stanno in un'identica prospettiva le sette vacche grasse e le sette vacche magre di Faraone.

(3) Garrucci, *op. cit.* T. I, pag. 214.

Un trono simile a questo, e con suvvi appoggiata la croce, come nel nostro marmo, vedesi a Torcello nel musaico, che copre la facciata all'interno del Duomo. La croce di Torcello è anzi eguale a questa di S. Marco ed è conosciuta sotto i nomi di croce di Lorena, del S. Sepolcro, patriarcale ecc.; essa è la croce a doppia traversa, il cui uso era comune in Grecia, dove trovasi assai spesso nell'Attica, in Morea, e al Monte Athos (1). Anzi secondo il Didron (2) si nomina a torto croce greca quella ad una traversa che ha le branche eguali, perchè questa si trova tanto nella Grecia quanto in Occidente, mentre si dovrebbe chiamare così esclusivamente la croce a doppia traversa usata solo nell'Oriente, dove ancora i Russi Greci di religione l'hanno in venerazione particolare. La sua forma sembra dipendere dalla scritta o cartello, che i Giudei infissero sulla croce di Cristo, al quale cartello i Greci diedero grande importanza rendendolo assai apparente, mentre i Latini lo trascurarono, mantenendolo piccolo ed alquanto inclinato. Però quest'allungamento del cartello fino a costituire una seconda traversa non si trova nei principii dell'arte bizantina, non essendovene traccia nei musaici di Ravenna del VI secolo, dove è figurata soltanto la croce ad una traversa. Il Grimouard de Saint-Laurent (3) la vuole cominciata ad usarsi sui monumenti del X secolo, ma essa si vede già nel triclinio di Leone III (801-816) nel Laterano, sul musaico fattovi eseguire da questo Papa (4). In tale musaico come anche in molte monete bizantine la detta croce ha la forma di bastone, ed è, come suol dirsi, una croce astata, quale si vede altresì sui musaici bizantini di S. Marco. Lo studio poi delle monete bizantine mostra che la croce a doppia traversa doveva usarsi prima ancora del secolo IX, benchè non ci restino a comprovarlo monumenti di data certa. La più antica moneta, su cui veggasi questa croce, appartiene a Giustiniano II Rinotmete imperatore bizantino dal 683 al 713 (5). In essa la croce sta sul diritto piantata sopra un globo, sul quale è scritto PAX, mentre nel rovescio della moneta havvi il Salvatore colla leggenda: DN IhS ChS REX REGNANTIVM, ciò che sembra confermare quanto abbiamo asserito da principio, essere cioè la traversa superiore della croce degenerata dal cartello che Pilato ordinò vi si affiggesse per dichiarare che Cristo era Re. Credemmo opportuno precisare queste date, affine di poter fissare un'età alquanto determinata pel nostro bassorilievo. Osserviamo intanto, che esso è posteriore al VI secolo, benchè dal lato artistico si potesse anche attribuirvelo. Per lo meno però, secondo anche altre ragioni che esporremo in appresso, devesi collocarlo in un secolo molto vicino a quello. Nè vi si oppone il fatto che prima del IX secolo non si danno monumenti certi con la croce a doppia traversa, perchè la numismatica è tributaria delle altre arti, cioè copia da esse i suoi soggetti, anzichè queste si ispirino ad essa; cosicchè vedendosi la croce a doppia traversa su di una moneta del VII secolo o di poco posteriore al medesimo, è da ritenersi, che in questo secolo vi fossero già monumenti che la portassero effigiata.

Un altro elemento per riconoscere con precisione l'età del bassorilievo ci è offerto dalla posizione dell'Agnello divino collegato alla croce mediante un disco entro al quale è situato. A prima vista l'Agnello sovrapposto immediatamente alla spalliera del trono, farebbe supporre che vi fosse un nesso simbolico fra quello e questo. Difatti si avvicina assai a questa composizione quella che si osserva specialmente su musaici antichi, come ai SS. Cosma e Damiano e a S. Prassede in Roma, dove si vede l'Agnello accosciato sul sedile di un trono, accompagnato talora dalla croce e dal libro dei sette sigilli. Questa rappresentazione si appoggia sulle parole dell'Apocalisse (V, 6): *Et vidi et ecce in medio throni et quatuor animalium et in medio seniorum, agnum stantem tamquam occisum.* Ma oltrecchè sul marmo presente l'Agnello è piuttosto da dirsi collocato sopra, che non in mezzo del trono, questa interpretazione non calza col soggetto presente, perchè l'Agnello è in piedi, cioè con l'apparenza della vita, il che mal si accorda col *tamquam occisum.* Si potrebbe invece credervi adombrata l'assistenza di Cristo alla Sedia apostolica, simboleggiata talora nel trono o cattedra; ma nei monumenti di questa specie al posto dell'Agnello havvi una Colomba, ritenendosi anche ora l'ispirazione divina come un'emanazione dello Spirito Santo (6).

È naturale adunque, che qui l'artista abbia inteso di collegare l'agnello con la croce, in modo da formare con essa un tutto indivisibile. Il P. Giampietro Secchi, illustrando la *Cattedra Alessandrina,* che si conserva nel tesoro di S. Marco, fermossi a parlare alquanto di questo bassorilievo, dandolo eziandio inciso (7). Secondo lui il disco sovrapposto alla croce fa un tutto con essa, e chiama questa perciò una croce alessandrina. Non è senza fondamento questa sua asserzione, giacchè sui monumenti cristiani dell'Egitto trovasi segnata la croce ad una o due traverse con sopra un cerchietto o disco impostato sull'asta verticale. Il P. Secchi si sforza di provare, che i Cristiani d'Egitto desunsero questa forma, sia storicamente, sia per tradizione, dalla croce stessa di Cristo, attribuendo al cerchietto l'ufficio di appoggio al capo dell'Uomo-Dio crocifisso. Ma d'altra parte sui monumenti pagani dell'Egitto si trova un geroglifico, detto croce ansata, che è identico o quasi alla croce alessandrina. Questo geroglifico simboleggiante la vita futura è costituito da un T sulla cui traversa è impostato un cerchietto. Alcuni archeologi, come il Letronne, vollero derivato da questo simbolo pagano il monogramma di Cristo P; ma fu già provato con buone ragioni essere questo una corruzione del monogramma costantiniano ☧. Non ci sapevamo però spiegare egualmente, per quanto cerchi provarlo il P. Secchi, come la croce alessandrina e la croce ansata dovessero aver avuto diversa origine, essendo ambedue nate nello stesso paese, ed offrendo fra loro tanta somiglianza. Ci siamo perciò rivolti all'illustre archeologo Signor Comm. Giovanni Battista De Rossi, che con gentilezza pari alla sua fama ci illuminò su questo punto scabroso. Egli ritiene, che i cristiani d'Alessandria adottassero con orgoglio la forma della croce ansata, perchè simboleggiando essa la vita futura vi vedevano adombrato un presagio della loro Croce, che aveva rinnovellato il mondo. Tornando al nostro proposito vediamo come il P. Secchi cerchi derivare dalla forma speciale di questa croce il significato inerente all'Agnello che su di essa è collocato. Benchè egli, come si è veduto, attribuisca alla croce alessandrina una origine cristiana, ciò non pertanto ammette che l'autore di questo bassorilievo, collocando l'Agnello divino entro il cerchietto si ispirasse a monumenti pagani. Secondo lui il cerchietto della croce ansata è figura del sole perchè questo in antica lingua egizia si esprime con vocabolo quasi identico a quello corrispondente alla parola vita, e perchè la croce ansata era simbolo della vita futura. Conformemente a questo dato egli argomenta così: « Pare adunque certo, che quella cattedra divina dell'Agnello di Dio sia qualche fregio trasportato dalla metropolitana patriarcale d'Alessandria e che l'Agnello sia stato sostituito al sole nel circolo solare per esprimere l'idea dell'Apocalissi (XXI, 23) *Civitas non eget sole..... lucerna ejus est agnus* » (1). Da ciò si vede aver il Secchi voluto coonestare col testo di S. Giovanni il significato pagano supposto nel disco, più per giuoco di erudizione, che guidato da un sano criterio di scoprire la verità. Difatti egli si sforza in varii luoghi di togliere ogni influenza pagana sulla croce alessandrina, e qui viene ad ammettere, che questa nella parte superiore simboleggiasse il sole, identificandola in tal modo con la croce ansata.

Di più il cerchio non era presso gli egiziani antichi simbolo propriamente del sole, ma dell'eternità o dell'universo, sebbene questo fosse rappresentato piuttosto con un serpente che ravvolgendosi in cerchio tiene in bocca l'estremità della coda (2). Ma dato pure, che qui l'artista intendesse figurare nel cerchietto un simbolo del sole, come potrebbe poi aver avuto di mira il testo dell'Apocalissi, dove il sole dicesi escluso per essere sostituito dall'agnello? Ad eliminare questa difficoltà il Secchi cade finalmente in una contraddizione, ammettendo che entro al cerchietto, simbolo del sole, si vedesse nei monumenti pagani dell'Egitto figurato l'istesso sole in realtà, locchè è assurdo, perchè il simbolo fu sempre usato come un surrogato della realtà; talchè quando questa abbia luogo, il simbolo diviene un contro-senso.

Bastava invece riflettere sulla frequenza dei monumenti, nei quali l'agnello è collegato in un modo o nell'altro con la croce, per capire che la loro unione nel bassorilievo presente dovea fondarsi sopra considerazioni ben più generali ed importanti. Nel secolo IV si comincia a vedere la croce unita all'agnello in quei monumenti nei quali essa gli sta infissa sul capo come una bandiera sopra una rocca (3). Poi la croce acquista più importanza, e l'agnello le sta giacente ai piedi, come cantava S. Paolino:

« *Sub cruce sanguinea stat Christus in agno*
Agnus, ut innocua injuste data hostia letho ».

Soltanto alla fine del secolo VI si ha finalmente un'idea completa del crocifisso in quelle croci che portano un'agnello; dove poi figurò la persona reale di Cristo, cioè all'incontro dell'asta verticale con la traversa (4). Un esempio notabile se ne ha a S. Marco su di una colonna intagliata del presbiterio, dove l'Agnello è situato entro un disco, ed i personaggi che stanno attorno alla croce completano la scena. A condannare quest'uso troppo invalso sorsero i padri orientali e greci convocati a Costantinopoli nel sinodo Quinisesto, detto anche in Trullo, l'anno 692, col canone XXXII; nel quale ordinarono che all'Agnello solito a rappresentarsi come tipo di Cristo si preferisca l'imagine del Redentore. Non tutti i canoni però di questo concilio furono approvati dalla Sede Romana, e quindi l'Agnello continuossi a vedere come prima affisso alla croce, talchè il Durando nel secolo XIII credeva utile avvertire doversi ormai dipingere Cristo sulla croce in figura reale. *Non enim agnus Dei in cruce principaliter depingi debet, sed homine depicto, non obest agnum in parte inferiori vel posteriori depingi, cum ipse sit verus agnus, qui tollit peccata mundi* (5). Difatti, come voleva il Durando, si hanno rappresentazioni così combinate, come in un avorio del XIII secolo del Louvre di Parigi, dove havvi Cristo in croce, e sopra di questa l'Agnello (6); dal che si inferisce altresì non doversi dar importanza al posto che occupa l'Agnello rispetto alla croce.

Questa digressione ci sembrò opportuna per precisare il significato inerente al complesso di croce e d'agnello, quale si vede nel bassorilievo presente. Ci pare adunque di poter affermare, essere questa una forma di crocifisso, dove a Cristo è sostituita la sua imagine, cioè l'agnello, il quale per evitare inutili complicazioni fu allogato nel disco già preesistente sulla croce alessandrina. Quand'anche poi si volesse porre in dubbio l'idea che qui fosse effigiata la croce alessandrina, si potrebbe ritenere ancora il senso surriferito ammettendo che l'artista, come quello che intagliò l'avorio del Louvre, volesse per bizzarria sovrapporre l'agnello alla croce, anzichè sospendervelo o collocarlo ai piedi della stessa.

Riconosciuto che sul marmo presente havvi figurato il crocifisso, dove a Cristo è sostituito l'Agnello, risulta doversi attribuire a quello una data piuttosto anteriore che susseguente all'anno 692 in cui si tenne il Sinodo Quinisesto. Difatti se questo, come s'è detto, non fu approvato completamente dalla Sede Romana, dovette però influire alquanto sui cristiani d'Oriente e bizantini, in mezzo ai quali esso erasi tenuto, e d'altronde, come si osservò, questo bassorilievo è di fattura orientale o bizantina. Tale del resto lo comprovano pienamente l'iscrizione greca, la croce a doppia traversa e forse anche alessandrina, il trono straricco d'ornamenti all'uso bizantino. Abbiamo veduto prima parlando della croce a doppia traversa che questa si potrebbe trovare effigiata anche su monumenti del VII secolo, ma non anteriori ad esso, e che il gusto artistico del bassorilievo di poco può scostarlo dal secolo VI. Il perchè combinando queste date, crediamo poter affermare, che questo bassorilievo appartenga al secolo VII. Ci serve di conferma l'opinione del De Rossi (1), che lo giudicò di tal secolo perchè, com'egli ci notava privatamente, nei secoli posteriori le persecuzioni degli Iconoclasti avevano già distratto

(1) Didron, *Histoire de Dieu.* Paris, 1843; pag. 365.
(2) Didron, *La Croix orientale.* Ann. Arch. T. V, p. 323-328.
(3) *Iconographie de la croix.* Ann. Arch. T. XXVI, p. 148.
(4) Garrucci, Arte Cristiana. Tav. 283.
(5) Garrucci, *op. cit.* T. IV, pag. 106, 107.
(6) Tale composizione si vede su un frammento pubblicato dal Severano nella *Roma sotterranea* del Bosio (Roma, 1710, p. 694), su un musaico del secolo VI a S. Prisco di Capua Vetere (Garrucci, *op. cit.* Tav. 257), a S. Sofia di Costantinopoli sulla sovrapporta a bronzo del nartece (Saltzenberg, *Altkristliche Tandenkmale von Costantinopel.* Tav. XVIII), ed altrove.
(7) P. Giampietro Secchi. *La Cattedra Alessandrina.* Venezia 1853.

(1) Secchi. *Op. cit.*, p. 188.
(2) Piero Valeriano, *Hieroglyphica.* Basilea, 1567; c. 102 t., e altrove.
(3) Garrucci, *op. cit.*, T I, p. 235.
(4) Martigny, *Dictionnaire des antiquités chretiennes.* Paris, 1877, Art. *Agneau.* Vi è pubblicata la croce stazionale di Velletri, dove l'Agnello sta entro un disco. Questa particolarità che poi divenne comune alle rappresentazioni dell'Agnello isolato dalla croce va attribuita probabilmente alla forma degli *Agnus-Dei*, medaglioni di cera con suvvi impresso l'Agnello, che si distribuivano al popolo nella Domenica in Albis fin dal secolo VI.
(5) Durando, *op. cit., loc. cit.*
(6) *Annales archéologiques*, T. XX, Tav. alla pag. 181.
(7) *Bull. d'Arch. Crist.* 1875; p. 144.

i Greci dalle rappresentazioni scolpite: giudizio che si uniforma a quello del Bayet (1), il quale parlando dell'arte bizantina del V al IX secolo, vi nota una gran tendenza a trascurare la figura umana, tantochè è raro trovarvela anche sotto forma di simbolo come nel bassorilievo di San Marco.

Circa alla provenienza del marmo, non essendo incotestabilmente da dirsi alessandrina la croce in esso figurata, deve porsi in dubbio, come anche pensava il Durand (2), se esso venga da Alessandria e non piuttosto da altre parti d'Oriente come dalla Siria, per la quale propendeva il De Rossi fondandosi sull'iscrizione. Senza entrare nel merito di questa, noteremo che a testimonianza del Didron (3) in Grecia e sul Monte Athos accanto all'Agnello divino trovasi talora il suo titolo *ὁ ἀμνὸς τοῦ θεοῦ; l'agnello di Dio,* del che abbiamo un esempio anche in Italia nella Cattedrale di Grottaferrata presso Roma in un musaico del duodecimo secolo (4). In questo mosaico si nota oltre a ciò una grande rassomiglianza di rappresentazione col marmo di San Marco. In mezzo sta il trono, sulla spalliera del quale havvi espresso entro un cerchio l'agnello divino con accanto l'iscrizione surriferita, e da ambe le parti stanno i dodici apostoli, questa volta in figura reale, seduti su un lungo scanno, ed accompagnati ciascuno dal suo nome in lettere greche. Benchè questo soggetto si avvicini a quello del nostro bassorilievo, non devesi perciò credere esservi espressa in ambedue l'istessa scena, tanto è vero che in materia simbolica una minuzia a prima vista inconseguente può influire decisivamente sul valore della rappresentazione. Gli Apostoli di Grottaferrata hanno sul capo una fiammella e sono uniti all'Agnello mediante raggi di luce che sembrano emanare da questo; dal che si inferisce aver quivi l'artista avuto intenzione di rappresentare la scena della Pentecoste con sistema identico a quello, che si vede seguito nel musaico già citato che decora la prima cupola di S. Marco verso l'atrio, dove con più proprietà all'agnello è sostituita la colomba divina. Il bassorilievo di S. Marco si distingue ancora dal mosaico di Grottaferrata per la presenza della croce, che in quello sta appoggiata al trono o meglio vi è infissa mediante una corona rilevata sulla spalliera del medesimo.

In questo complesso di croce e trono si trova a parer nostro l'idea fondamentale, che guidò l'artista nello scolpire il marmo marciano, indipendentemente da quei caratteri parziali di simbolismo, che già notammo riferendoci alle altri parti del medesimo. La croce fu già usata come ornamento delle cattedre, e se ne ha esempio in quella di S. Agnello vescovo di Ravenna nel VI secolo, che la teneva piantata sulla spalliera (5). Anche sulla cattedra alessandrina di S. Marco trovasi rilevata alla parte posteriore del dossale una croce; ma quella del bassorilievo è ben distinta dal trono e troppo evidente perchè la si possa credere semplicemente ornamentale, tantopiù che per la sua posizione avrebbe recato in tal caso più incomodo che altro. Sta il fatto d'altronde che i bizantini amarono assai fino ai nostri tempi

(1) *L'art byzantin.* Paris 1884; p. 88.
(2) *Iconographie de Saint-Marc.* — Ann. Arch. T. XV, p. 399-400.
(3) *Histoire de Dieu.* Paris 1843, p. 318.
(4) V. Frothingham, *Les mosaïques de Grottaferrata.* — Gazette archéologique. Paris, 1883, p. 352 e seg. — Per chi, come il Gauthier *(Voyage d'Italie)* ritenesse indecifrabile l'iscrizione di S. Marco, la riportiamo per intero:

† ΟΙ ΑΓΙΟΙ † Ο ΑΜΝΟϹ ΑΠΟϹΤΟΛΟΙ

La prima e l'ultima parte si uniscono per formare: *i santi apostoli*, e in mezzo resta *l'agnello.* La forma antica Ϲ del sigma fu adoperata insieme colla moderna Σ fino alla caduta dell'Impero d'Oriente.
(5) Garrucci, *Arte Cristiana.* T. I, p. 549.

di rappresentare la croce addossata al trono come simbolo del giudizio finale; e chiamano tale composizione Η ΕΤΟΙΜΑCΙΑ: *la preparazione del trono* (1). Queste parole accompagnano spesso il soggetto che illustrano, e questo e quelle hanno per fondamento il passo del Salmo IX *« paravit in iudicio thronum suum »* collegato con quello del Vangelo dove si descrive il giudizio finale: *« tunc parebit signum filii hominis in cœlo »* (Matth. XXIV, 30). Alla croce vanno uniti talora gli altri istrumenti della passione, e si usò pure disporre attorno al soggetto principale varie figure che con esso hanno relazione, risultandone così delle composizioni macchinose, nelle quali il misticismo terribile dei bizantini potè campeggiare in tutta la sua grandezza. Tale è il musaico, che copre il vòlto della Porta maggiore sopra l'atrio in S. Marco; sebbene di bizantino non vi si sia conservato che il soggetto, essendo stato rifatto intorno al 1600. Nel centro sta un trono con suvvi appoggiata la croce inghirlandata dalla corona di spine e fiancheggiata dalla spugna e dalla lancia; al disopra Cristo giudice siede fra la Vergine ed il Battista, e al basso i primi padri guardano in ginocchio al segno della loro redenzione. D'ambo i lati di questa scena centrale stanno gli Apostoli sulle nuvole, tramezzati da angeli; finalmente ai fianchi estremi sono disposti i reprobi e gli eletti. Sebbene nel povero marmo che illustriamo non sia da cercarsi tanto apparato scenico, pure vi si riscontra la parte tipica dell'*Etoimasia* nella croce addossata al trono; e per di più havvi l'aggiunta di personaggi relativi al giudizio finale, come Cristo stesso e gli Apostoli, dei quali sta scritto che giudicheranno le dodici tribù d'Israele. Le palme cariche di frutti, messe forse quasi paesaggio, che serva a fondo del quadro, potrebbero altresì interpretarsi per la Chiesa ricca di frutti e di buone opere (2).

Senza darvi molto fondamento riferiamo, come il Verneilh (3) volesse imitato dal bassorilievo di S. Marco un fregio della Chiesa di Saint-Front a Perigueux, che fu secondo l'opinione comune costruita sul modello di quella di San Marco. In questo fregio vi è in mezzo l'Agnello divino in piedi colla croce astata fra le zampe, e d'ambo i lati stanno dodici agnelli veduti di profilo l'uno di seguito all'altro. Questo fregio, come tutta la decorazione di Saint-Front di Perigueux, si manifesta opera del secolo XI, decorazione che non si avvicina per nulla allo stile bizantino, ma è quella stessa che in tale età si usava negli altri edifizi della Francia (3). Non sarebbe però improbabile, che la prima idea di un soggetto per quei tempi rarissimo ed in Francia unico, fosse stata trasportata a Perigueux da quei Veneziani, che contribuirono o coi consigli o con l'opera alla fabbrica di Saint-Front, senza però vedere in ciò, come voleva il Verneilh, un'altra prova della parentela diretta tra Saint-Front e S. Marco.

Finalmente accenneremo a titolo di curiosità, come questo bassorilievo si trova inciso in un'operetta stampata a Venezia l'anno 1600, dal titolo *Esdrae Leo de silva* ecc., nella quale l'autore Nicolò Albrizzi con argomentazioni secentescamente sofistiche si sforza di attribuire al bassorilievo in questione, e a quattro medaglioni che lo circondano un senso profetico, e ne fa risultare di conseguenza la prossima caduta dell'impero ottomano per opera di un imperatore d'Austria.

(1) Vedi a questo proposito il citato *Bull. di Arch. Crist.* del Comm. De Rossi. Anno 1872, p. 125 e seg. — V. anche *Il Tesoro di S. Marco,* p. VIII, pag. 145.
(2) Garrucci, *op. cit.*, T. I, p. 179.
(3) *Des influences byzantines.* Ann. Arch. T. XIV, p. 234-236.
(4) Gailhabaud, *Monuments anciens et modernes.* Paris, 1850, T. II.

Giovanni Saccardo.

LE FATICHE D'ERCOLE.

Tav. 53.

Questi due bassorilievi di marmo greco stanno infissi nella parte inferiore della facciata tra gli archivolti laterali, uno per lato. Benchè a prima vista sembrino contemporanei, e destinati originariamente a corrispondersi di posto, sono tuttavia di gusto differente; quello verso l'Orologio è dei tempi in cui l'arte era in fiore, l'altro verso la Piazzetta appartiene alla decadenza. Vi si vedono rappresentate due delle celebrate fatiche d'Ercole, o piuttosto due episodii delle stesse.

Narra la mitologia, che mentre Anfitrione Re di Tebe combatteva coi popoli vicini, da Alcmèna e da Giove nasceva Ercole. Giunone gelosa, non avendo potuto impedire la sua nascita, fece in modo, che essa fosse preceduta da quella d'Euristeo Re di Micene: avendo il Fato deciso, che quegli dei due che fosse nato prima potesse comandare all'altro. Era Ercole ormai celebre per la sua forza, quando Euristeo, sovvenendosi del suo diritto, lo chiamò a sè e gli ordinò le dodici imprese, che presero il nome di fatiche d'Ercole. — Prima fu quella del leone Nemeo, la cui pelle Ercole portò in appresso come veste sul dorso. Poi gli ordinò di uccider l'idra di Lerna, che aveva tre o più teste; ed Ercole se ne cavò tagliandole l'una dopo l'altra fuori dell'ultima che era immortale, sicchè dovette seppellire il mostro sotto un gran sasso. Venne quindi la volta della cerva di Menalo, che aveva corna d'oro e piedi di bronzo, la quale correva tanto velocemente, che solo dopo averla inseguita per un anno potè Ercole ferirla con una freccia e portarla viva a Micene. Quarta impresa fu quella del cinghiale di Erimanto, fiera, che, dimorando sul monte di questo nome in Tessaglia, portava la morte ovunque passava. L'eroe presala viva, se la caricò sulle spalle e la portò ad Euristeo, il quale, secondochè narra Diodoro Siculo (1), preso da paura, corse a nascondersi in una botte di bronzo.

Queste quattro prime imprese si vedono espresse od almeno accennate nei due bassirilievi. La seconda e la terza sono riunite su quello verso la Piazzetta. — Ercole porta sulle spalle la cerva, e col piede cerca soffocare l'idra, che alza ancora l'ultima testa contro di lui, e si divincola sotto il suo peso. — Vi si nota altresì un manto scendente sul dorso dell'eroe; ma che non ha alcuna somiglianza con la pelle di un leone, come vorrebbe la leggenda. Nell'altro bassorilievo Ercole ha la pelle del leone Nemeo allacciato sul petto in modo che gli scende sul dorso; tiene sulle spalle il cinghiale d'Erimanto, e guarda in aria di compassione e trionfo il suo grottesco padrone, che, nascosto per metà entro una botte, alza verso di lui le mani ed il viso in atto di chieder pietà. In questo bassorilievo la tradizione è conservata; l'eroe ha tutto il tipo che i monumenti celebri dell'antichità gli attribuiscono: poderoso e barbuto, nella mossa piena di fierezza e maestà è veramente il Dio della forza. Non così nell'altro bassorilievo. Ivi Ercole è ridotto allo stato di languore, manca di dignità, e pare stenti a tenersi in piedi, lasciando trasparire tutte le ossa. Oltracciò la composizione non è quella che apparisce in soggetto simile nei monumenti antichi. L'artista forse s'ispirò a modelli dei buoni tempi, ma volle dar campo alla sua fantasia, avendo già perduto di vista il mito originario. Infatti, benchè si trovino nei monumenti antichi spesso unite alcune fatiche d'Ercole, esse vi sono

(1) *Biblioteca*, L. IV, c. 12. Apollodoro nella sua *Biblioteca* pone questo particolare alla prima fatica d'Ercole, notando che oltre a ciò Euristeo proibì ad Ercole di entrare ancora nella città di Micene.

però sempre distinte l'una dall'altra (1). Di più l'idra è in quelli fornita di più teste, e sta a fronte di Ercole; la cerva poi si trova afferrata per le corna, mentre cerca divincolarsi e fuggire (2).

Tornando all'altro bassorilievo, noi vi vediamo rappresentata la fatica del cinghiale d'Erimanto, come solevasi comunemente farlo nell'antichità. Benchè di questa fatica siano rare le rappresentazioni (3), esse offrono tuttavia poche varianti fra loro e con quella che abbiamo sotto gli occhi. Il Begerio che in 37 tavole (4) publicò gran numero di monumenti figuranti Ercole, dedica tre figure all'impresa del cinghiale: due statue ed una moneta. Di quelle una è mutilata e presenta Ercole che porta sulle spalle il cinghiale, nell'altra completa vi è di più un vaso simile ad un mortaio situato ai piedi dell'eroe. Quest'ultima ed il rovescio di medaglia ivi inciso offrono grande rassomiglianza, ed ambedue poi si avvicinano, salvo qualche variante, al nostro bassorilievo. Però in quei soggetti Ercole è di apparenze meno forti, e manca di barba; il lavoro inoltre è in essi meno accurato che nel nostro, e vi si nota la mancanza di qualche accessorio inerente al mito, talchè essi sembrano di data più recente. Qual essa sia, ce lo indica la medaglia appartenente a Postumo, che imperò dall'anno 258 all'anno 267. Questo tipo è certo rarissimo, trovandosi secondo il Venuti (5) non meno di 600 monete che portano effigiate fatiche d'Ercole, e contandosi sulle dita quelle che hanno la fatica del cinghiale (6). Tuttavia ha torto il Banduri (7) d'asserire esservi esempio di questo tipo solamente sotto l'imperatore Postumo, poichè il Mionnet publicò (8) una simile composizione, ma più completa e più antica, in una medaglia del tempo di Caracalla coniata a Perinto nella Tracia. Quivi Euristeo si vede uscire da un tinozzo e sporgere le mani supplichevoli all'eroe, che porta barba, tiene sul dorso la pelle del leone Nemeo, ed ha il cinghiale sulle spalle. Tutto questo e la posa stessa di Ercole combinano col bassorilievo di S. Marco; talchè viene voglia di chiedere se fu copiato questo dalla medaglia, o questa improntata sul bassorilievo. Che se v'è qualche piccola differenza non sostanziale, come nella barba d'Euristeo, che manca sulla medaglia, devesi credere ciò un capriccio dell'artista che la incise, essendo Euristeo più attempato di Ercole; capriccio che trova un fondamento in quella certa avvenenza, che, come voleva il Winkelmann (9), gli antichi attribuivano ad Euristeo.

Prescindendo da quest'ultima circostanza e da qualche altra analoga ci giova notare che frequenti sono i casi di tali coincidenze; anzi varii capolavori dell'antichità, come templi e statue, ci sono noti soltanto per mezzo delle medaglie che li riproducono, come per esempio la Venere di Gnido. Noi certo non accampiamo pel nostro bassorilievo lo scalpello di Prassitele o di Fidia, da crederlo degno di essere divulgato colle medaglie; ma ci resta il dubbio, che esso non sia forse copia di monumento più importante ed antico. Troviamo difatti assai simili alla moneta riferita le rappresentazioni del cinghiale, quali si vedono sul bassorilievo publicato dal Millin già citato, e su una pietra del Gabinetto Stosch (6). D'altra parte Perinto chiamossi indistintamente anche Eraclea, come quella che ripeteva la sua origine da Ercole, vedendosi talvolta sulle monete di quella città, che lo rappresentano, unito alla sua imagine il titolo di fondatore (*ΤΟΝ ΚΤΙΣΤΗΝ*); e quindi detta città dovea certo racchiudere dei monumenti dedicati all'eroe.

Resta intanto che il bassorilievo in questione è contemporaneo o di poco posteriore alla medaglia di Caracalla, mentre devesi dire anteriore a quella di Postumo. Caracalla imperò dal 211 al 217, Postumo dal 258 al 267; quindi ci pare poter fissare l'età del bassorilievo alla prima metà del secolo III. Il Selvatico (1) lo voleva contemporaneo a quello verso la Piazzetta, attribuendoli ambedue al secolo VI. Forse l'altezza a cui son posti lo fece travedere; noi daremo più volentieri posto all'opinione del Burckhardt (*Cicerone*) che vide in uno dei due Ercole, come noi, un marmo della buona scuola romana, nell'altro un'imitazione veneziana del sec. XIII.

Difficile sarebbe il precisare quando quel bassorilievo fu trasportato a Venezia. Nel musaico della facciata, che rappresenta il trasporto di S. Marco, (musaico anteriore all'anno 1275), si vede sulla chiesa di S. Marco ivi raffigurata, al posto degli Ercoli e degli altri bassorilievi, tanti rettangoli con entro dei fregi a musaico. Che questi sieno arbitrarii basti osservare che le loro cornici corrispondono esattamente nelle dimensioni e presso a poco nelle posizioni rispettive cogli odierni bassorilievi; vi è anzi sostituito con dei fregi il bassorilievo con quattro colombe nel sottarco esterno verso l'orologio. Pare quindi che essi stessero al loro posto prima ancora dell'anno 1275 (2). E questo accorda fede all'opinione suesposta del Burckhardt.

Qualcuno sognò che vi fossero collocati per alludere alla forza della Republica; ma il Cicognara (3) giustamente avverte, che essendo disgiunti dalla decorazione della facciata, è probabile vi fossero posti allo scopo di interrompere il nudo muro, ed a sfoggio più di pompa che di allegoria. Però non vedendosi nella chiesa nulla di così pagano, si può sospettare che gli antichi Veneziani avessero in vista qualche testo sacro che legittimasse il loro operato. S. Agostino infatti dichiara espressamente che Sansone e le sue imprese furono trasferite dai gentili in Ercole e nelle sue fatiche (4). Se così facevano i pagani, potevano alla loro volta i cristiani interpretare l'Ercole dei gentili come imagine del loro Sansone. Un argomento forte in tal proposito si ha nella cattedra di legno cosidetta di S. Pietro a Roma, che è decorata da tavolette di avorio, nelle quali sono effigiate le fatiche di Ercole. Questa cattedra, benchè non fosse in origine propriamente del Principe degli Apostoli, ma bensì di un re Carlovingio che la regalò ai Papi (5), è però sempre un soggetto tanto venerabile, che le imagini di Ercole in essa effigiate devonsi interpretare come allusioni di Sansone.

Tornando ai nostri Ercoli, pare che anche la tradizione li designasse per dei Sansoni, dicendo il Filiasi, storico erudito del principio di questo secolo, aver egli scoperto esservi rappresentate nei bassorilievi fatiche di Ercole e non imprese di Sansone *come credevasi prima* (6).

(1) Pausania enumera le prime quattro fatiche separatamente, quali vedevansi nel tempio di Giunone ad Olimpia; e quelle complete di numero, che erano scolpite in bronzo sulle porte del tempio di Giove Olimpico ivi stesso (*Descr. Graeciae*, L. V). — In un bassorilievo publicato dal Millin, *Galerie mythologique* T. II, Tav. CXVII, le dodici imprese, espresse separatamente formano cornice ad Ercole ed Onfale rappresentati in scala più grande nel mezzo. Si vedono pure unite e distinte sulla conca di marmo publicata dal Winkelmann, *Storia dell'Arte*, Prato 1830; Tav. IC e C.

(2) Anzi l'Ab. Andres circa quest'impresa così s'esprimeva: « Ercole colla cerva sulle spalle non so che si presenti in verun monumento ». Lettera al Co. Murari Bra. Mantova 1778.

(3) Così opinava l'eruditissimo Ab. Andres, secondo il Filiasi: *Saggio sull'antico commercio* ecc. *de' Veneziani*, p. 141; — Padova 1811.

(4) Begerii, *Hercules Ethnicorum*, 1705 in-folio.

(5) *Antiqua numismata maximi moduli*. Roma 1739, T. 1, p. 119.

(6) V. la citata lettera dell'Ab. Andres dove illustra un medaglione del Museo Bianchini di Verona.

(7) *Numismata imperatorum romanorum*. Parigi 1718, T. 2; T. I, p. 291.

(8) *Description des medailles antiques grecques et romaines*. Paris, 1822, Suppl., T. II, Tav. II, N. 2. — Questo medaglione in bronzo fu pure pubblicato dal Maffei nella *Verona illustrata*. Verona 1732, T. 4, dietro un esemplare del Museo Bianchini. Questo dotto, causa forse il cattivo stato della moneta non seppe vedervi l'impresa del cinghiale dicendo « l'uomo grande e nudo parrebbe doversi creder Ercole, ma tra le sue note imprese la quì rappresentata non ha luogo » T. III, p. 441. Testifica d'altronde la rarità della rappresentazione chiamando il rovescio di questa medaglia « riverso non più veduto ».

(9) *Storia dell'Arte*. Prato, 1830. T. IV, p. 574-575.

(1) *Cabinet*, Cl. II, N. 224. — Anche questa particolarità, di trovarsi cioè delle scolture fra loro somiglianti, non è nuova, chè anzi la maggior parte, delle opere più belle di greco scalpello si trovano imitate più di una volta come la Venere di Prassitele, della quale la Venere dei Medici è un'imitazione, l'Amore di Lisippo, ecc.

(2) Più tardi furono dorati come apparisce nella tavola di Gentil Bellini. Sparite le dorature, non vi resta su che la patina del tempo e del guano che vi depositarono i colombi.

(3) *Storia della scoltura*. — Fu detto e ripetuto che ogni barca o nave arrivasse dall'Oriente a Venezia era obbligata a portare almeno una pietra quale tributo alla Basilica dell'Evangelista; ma la cosa è per lo meno incerta. È stato, questo è certo, smania spontanea nei veneziani antichi d'arricchirsi colle spoglie artistiche delle città soggiogate per adornarne le chiese.

(4) *De Civitate Dei*, Lib. XVIII.

(5) Garrucci, *Arte Cristiana*, alla Tav. 412.

(6) *Lettera del Filiasi ad Emm. Cicogna* scritta nel 1827, inserita in una busta di schede al Museo Civico, *Racc. Cicogna, Cod. 1541*. Vi annettono allusioni a Sansone anche il Cicognara, *loco cit.*; ed il Manin, *Saggio sopra alcune figure simboliche*, Diss. dell'Ateneo 1838.

Giovanni Saccardo.

CERVI.

Tav. 24.

Fra i marmi infissi sull'esterno della Basilica questo è dei più singolari per il rilievo notabile delle figure, che al Cicognara (1) parvero di tutto tondo, ma che realmente aderiscono in parte al fondo. Esso rappresenta due cervetti in atto di mangiare i prodotti di tre arboscelli. Lo scrittore citato giudicò questo marmo anteriore al decadimento dell'arte. Basterà difatti confrontarlo con gli altri numerosi esemplari di scultura che stanno infissi sullo stesso fianco della Chiesa, come ad esempio la Santa Martire e il Sacrificio d'Isacco, per vedervi un gusto più fino ed uno scalpello più franco. D'altra parte questa scultura è delle più deteriorate della Chiesa, mancandovi la gamba d'un cervo; oltre di che è assai danneggiata dalle intemperie e dal guano dei colombi.

Ritenendo questo marmo dei primi secoli, lo crediamo altresì fattura cristiana; vedendosi il cervo usato simbolicamente dai primi Cristiani diverse volte. Nelle Catacombe è figurato per solito in atto di abbeverarsi ad una fonte; ed allora adombra l'anima fedele, dietro il versetto 1° del Salmo 41: *Quemadmodum desiderat cervus ad fontes aquarum, ita desiderat anima mea ad te, Deus.* Raro è trovarlo in atto di pascersi, come nel caso che si considera. Nella Catacomba di S. Ermes sul volto della nicchia, che racchiude la tomba dello stesso Santo, si vedono o almeno si vedevano al principio del secolo dipinti dei quadrupedi, apparentemente cervi, che si pascono dei prodotti di alcuni alberi (1). Nelle miniature del Codice Siriaco alla Laurenziana di Firenze, compiuto nell'anno 586, havvi una decorazione architettonica, alla cui base due cervi maschio e femmina si cibano della pianta del loto (2). Si vedono parimenti dei cervi pascolanti in un fregio a musaico del secolo V nel mausoleo di Galla Placidia a Ravenna.

(1) *Storia della scoltura*. Venezia 1813; T. I, p. 422, 423.

(1) D'Agincourt. *Storia dell'Arte*. Prato, 1826; *Archit.* T. XII.

(2) Garrucci, *Arte cristiana*; T. III, Tav. 129.

Sul bassorilievo marciano la natura degli alberi, come in moltissime sculture antiche, è difficile precisarla; ma ciò poco importa alla dimostrazione del simbolo racchiuso nel cervo. La principale proprietà di quest'animale è la velocità unita ad una timidità eccessiva; laonde Tertulliano paragonò ad esso i cristiani, che fuggivano per paura dalle persecuzioni (1). Il Mamachi (2) riteneva, che esso si rappresentasse come un avvertimento contro l'eccesso opposto sostenuto da alcuni eretici, i Catafrigi, che negavano lecito ai Cristiani il fuggire dal pericolo della morte. Nel marmo presente non pare si abbia avuto di mira tale significato, stando i cervi in riposo. L'umiltà della composizione esclude altresì quello che vi attribuivano Origene e S. Girolamo, secondo il primo dei quali il cervo era simbolo dei Santi, e secondo l'altro degli Apostoli e Dottori.

(1) *Novi et Pastores eorum in pace Leones, in praelio Cervos.* Tertulliano, *De Corona militis*, C. I.
(2) *Originum et antiquitatum christ.* L. XX. Roma 1751, T. 5, T. III, p. 89.

È più probabile che questo bassorilievo rappresenti i fedeli, i quali conseguono la felicità eterna. Già si vide potersi tenere il cervo come simbolo del fedele. D'altronde S. Metodio dice che le anime delle vergini trasferite alla vita celeste mangiano i frutti spirituali, i quali danno l'immortalità a quelli, che se ne cibano. Parimenti S. Proclo scrive, che coloro i quali manterranno illibata ed incorrotta l'uva corporale, cioè la loro carne, coglieranno abbondante il frutto spirituale di benedizione (1). La copia poi dei rami fronzuti, che coprono tutto il fondo del nostro marmo, dà un'idea materiale del Paradiso, simboleggiato nel giardino dei primi padri, ed il cui nome suona in greco giardino. Simile composizione ridotta ornamentale vedesi nel zooforo di Parma (secolo XIII) dove un cervo si pasce di una vite (2).

(1) Vedi Garrucci, *op. cit.* T. I, p. 223.
(2) Lopez. *Il Battistero di Parma.*

Giovanni Saccardo.

PARAPETTO NEL LATO VERSO LA PIAZZETTA.

Tav. 138, 139.

Su queste due tavole vedesi riprodotto il rivestimento di un sedile di pietra addossato al lato esterno del Tesoro verso la Piazzetta presso la Porta della Carta. Cominciando dalla destra di chi guarda, vi stanno scolpiti in tanti scompartimenti eguali un cane in atto di correre (1), poi un cane che azzanna una lepre, o cerviatto che sia, quindi un leone andante, una lepre che fugge, e finalmente un elefante. Segue uno scompartimento più ampio, nel quale stanno due dragoni che afferrano pel piede dei puttini, i quali alla lor volta tengono un cartello con suvvi l'iscrizione in caratteri gotici: *L'om po far e — die in pensar — e vega quel — o che li po in — chontrar.*

Un'accozzaglia, come questa, di animali, che si susseguono senza nesso fra loro o colla fabbrica, si trova spesso su chiese lombarde. Si avvicina a questa che abbiamo sott'occhio il cosidetto zooforo del Battistero di Parma del secolo XIII, dove in 79 scompartimenti di forma ottangolare sono scolpiti animali veri o bizzarri, che il Lopez cercò di mostrare ispirati dai SS. Padri e dai bestiarii e leggendarii del Medio evo (2). Senza dare una grande importanza a questi di S. Marco, vedendoli espressi quasi tutti nel zooforo di Parma, possiamo attribuirvi quel significato che vi ammetteva il Lopez citato.

Il lepre, secondo S. Clemente d'Alessandria, è simbolo della libidine, ed il cane pel suo istinto simbolo della fedeltà; laonde un cane che insegue un lepre viene a significare il fedele, che scaccia il peccato della libidine. Tale rappresentazione vedesi a Parma in due scompartimenti vicini; è ragionevole il credere che essa abbia luogo pure nel zooforo di S. Marco, sebbene il cane e la lepre siano disuniti da altri scompartimenti. L'elefante, secondo i Bestiarii, non sente gli stimoli della carne, se prima non si ciba della mandragola; quindi può prendersi come simbolo della libidine, ed il leone può prendersi come simbolo della vigilanza oculata. Probabilmente però l'artista seguì in queste sculture l'andazzo dei tempi, senza pretesa di farvi entrare tanta scienza.

L'iscrizione che segue, scritta nell'antico rozzo italiano, è di significato alquanto oscuro. È facile sospettare, che sia una forma antiquata del proverbio moderno: « Prima di fare e dire, pensa a quel che può seguire »; ma per la sua strana costruzione, non si capisce leggendone il primo verso, come si possa trarne con esattezza il senso surriferito. Se invece la trasportiamo parola per parola in latino, ne otteniamo chiaramente il proverbio citato e in forma più elegante, così: *Homo potest facere et debet in mente sua, et videat quid accidere possit.* Cioè: l'uomo può e deve meditare su quel che fa, osservando quello che ne può conseguire. Circa al tempo in cui fu incisa quest'iscrizione, quanti ne parlarono discordano quasi tutti fra loro. Il Meschinello per il primo l'attribuì al secolo XII, e in appresso il Gamba andò più innanzi, asserendo che può *contendere il primato alla celebre del Duomo di Ferrara dell'anno 1135.* Cominciò poi il Cicogna a porre in dubbio, se si deva attribuirla alla fine del secolo XII o al principio del XIII; riconoscendo perciò in essa una fra le più antiche iscrizioni in lingua volgare che si trovino a Venezia. Il Cecchetti la corresse trovando i caratteri ivi incisi comunissimi nelle iscrizioni veneziane del secolo XIV; ed anzi per la mollezza che vi si riscontra inclina ad avanzare l'età dell'iscrizione fino al principio del secolo seguente. Finalmente il Selvatico monta in cattedra e la fissa addirittura al secolo XV (1). Se ci è lecito di esporre la nostra opinione fra quelle di tanti dotti, facciamo nostra quella del Cecchetti, che ci sembra la più verisimile. Giacchè, volendo scendere a qualche particolare, notiamo che le lettere *c* ed *e* chiuse, come qui si vedono, non si riscontrano in iscrizioni veneziane prima del secolo XIV o almeno della fine del XIII; e specialmente osserviamo, che la rotondità eccessiva dei caratteri gotici, quale si nota in questa iscrizione, comincia ad apparire alla fine del secolo XIV e va poi sempre aumentando fino al ripristinamento del tipo romano. Se alcuno opponesse, non esser certo che l'incisore dell'iscrizione fosse veneziano (2), e quindi non essere questi criterii sufficienti a determinare l'età della stessa, avremmo sempre per confermarci lo stile delle scolture vicine posteriori certo al XIII secolo, ma ancora tanto rozze ed allegoriche da non poterle attribuire al secolo XV (3).

Credeva il Cicogna (4), che questa iscrizione fosse incisa in tal luogo come una minaccia contro i malandrini, che volessero rubare il Tesoro, sull'esterno del quale essa si trova; oppure contro i ribelli, che volessero invadere il vicino Palazzo ducale. Potrebbe darsi però, che fosse un semplice avvertimento ai reggitori della patria, che ogni giorno le passavano dinanzi per recarsi al palazzo. Accresce fede a quest'opinione il sapersi, che essi prima di ascendere ai consigli fermavansi in questi pressi, detti un tempo *broglio*, sia per dare udienza, sia per discutere privatamente gli affari della Republica.

I putti addentati da dragoni rammentano lo stemma dei Visconti portante un biscione con in bocca un fanciullo. Questi dragoni del resto hanno in sostanza la forma, che gli antichi attribuivano al mostro nella favola di Andromeda, come può vedersi nelle pitture di Pompei; forma che i cristiani delle Catacombe usarono per rappresentare la balena, che ingoiò Giona. Hanno il corpo di pistrice, pesce del genere dei ceti, con l'aggiunta della coda di serpente (5); l'artista poi vi mise di proprio le ali e le branche unghiate distintivi del dragone.

(1) Il cane, qui accennato, non ha luogo nella eliotipia. Esso si rassomiglia però a quello che segue.
(2) Lopez. *Il Battistero di Parma.*

(1) Meschinello. *La Chiesa ducale di S. Marco.* Ven. 1753. T. I. — Gamba, *Serie degli scritti impressi in dialetto veneziano.* Ven. 1832, p. 11-12. Cicogna, *I due gruppi di porfido sull'angolo del Tesoro della Basilica di S. Marco in Venezia.* Ven. 1844. — Cecchetti, *Dei primordi della lingua italiana e del dialetto in Venezia.* Atti dell'Istituto Veneto. T. XV, Serie III. Anno 1870. — Selvatico, *Guida di Venezia.*
(2) Sorge questo dubbio leggendo quella parola *vega*; mentre un buon veneziano anche di secoli antichi avrebbe detto piuttosto *veda*. Osserviamo a questo proposito col Gamba che errò il Meschinello leggendo *dega* invece di *e vega*, errore ripetuto dal Selvatico nella *Guida di Venezia.*
(3) Intendiamo parlare dei dragoni, addentanti i putti, non delle altre già descritte che sono in parte posteriori, come certamente sono il leone ed il lepre forse rifatti da altri simili.
(4) *Op. cit.*
(5) Garrucci, *Arte Cristiana*, T. I, p. 252.

Giovanni Saccardo.

PLUTEI.

Port. V. Tav. 2. 6. 39. 42. 45. 46. 134. 135. 136. 137. 227. 241. 242. 243 e 44. 245. 146. 247. 248. 249. 250. 252. 263. 263*. 264. 264*. 265. 266. 267 e 68. 269. 270. 271. 272. 273. 274. 276. 284. 285. 286. 287. 289. 290 a 92. 293. 294. 305. 306. 307. 308. 309. 316. 317. 352. 358. 359. 361 1, 3, 9. 362 11, 13, 17, 18, 26, 28. 363 31, 32, 39, 40, 41, 42, 44. 364 52, 53, 54, 55 58. 373.

Le loggie superiori delle Chiese greche e latine dei primi secoli furono una rivendicazione dell'arte pagana ad uso cristiano, dovuta ai vantaggi ch'esse offrivano nelle pratiche di quei tempi.

Attorno alla nave centrale delle basiliche pagane correvano due ordini di colonne, sul primo dei quali stavano imbasate le gallerie chiuse da parapetti ricorrenti fra le colonne del secondo ordine chiamati *plutea*. Vitruvio assegna loro un'altezza considerabile, circa tre quarti delle colonne che li chiudevano, e ciò affinchè i frequentatori delle gallerie non fossero esposti alla vista dei negozianti che stavano al basso.

Sebbene pochissime siano le basiliche pagane trasformate in chiese, pure la disposizione generale che in queste si osserva fu trasportata nelle prime basiliche cristiane (1). Si aveva allora un gran riguardo alla divisione dei sessi, e le gallerie essendo assai riservate parvero opportune a collocarvi le donne, donde assunsero il nome di *matronei*. Esse furono preferite in principio dai Greci (2), usate poi col nome di *cancelli* anche in Italia (3), dove presero grande parte nell'architettura lombarda. Celebrate furono quelle di S. Sofia (4), che sussistono ancora insieme con quelle di S. Demetrio di Tessalonica, e della Vergine di Mistra in Grecia. In Lombardia tutte le chiese di Pavia nel sec. XIV ne erano provviste (5) e ancora le conservano S. Michele di quella città, S. Tommaso di Bergamo ed altre.

I *Plutei* si offrivano ad essere ornati, e l'arte bizantina tanto nemica delle pareti nude vi sfoggiò a rilievo delle figure geometriche e dei simboli cristiani. Simili rivestimenti usavansi sui sarcofaghi, sugli amboni e sulle cancellate dei presbiterii: erano rombi inscritti entro a quadrati, cerchi accordati a lemnischio, corone fra croci, monogrammi ecc. Di questi ornati ve n'hanno anche a S. Marco, ma la maggior parte dei plutei offre un'ornamentazione più complicata e profana. Il Selvatico (*sulla Architettura e sulla Scultura in Venezia*), trascurando questa differenza, attribuisce tutti i plutei al VII ed VIII secolo. Benchè nei più semplici il gusto non sia tanto raffinato da porli anteriori alla prima data, pure fondandoci sull'argomentazione dello stesso Selvatico ci pare che gli altri siano ben più recenti. Egli cita in prova della sua asserzione i plutei del coro di S. Clemente in Roma, che dice similissimi ai nostri. Questa somiglianza, che veramente sussiste per quelli a corone lemniscate fra croci, che a S. Clemente sono del VI secolo e a S. Marco posteriori certo di poco, non ha ragione di essere per i molti plutei figurati di S. Marco, che non hanno riscontro nelle basiliche romane, alcuni dei quali attestano un'arte decaduta da un pezzo, l'arte non solo del secolo VIII, ma anche del IX (6). Del resto il Selvatico ammise in appresso anch'egli (*Monumenti artistici e storici delle Provincie Venete*, per Selvatico e Foucard) che parecchi di quei plutei potessero appartenere al secolo IX, avvertendo l'accennata differenza di stile.

Sui plutei della seconda maniera si vedono leoni, pavoni, ed altri animali, vasi donde scappano rami, foglie e rami che s'intrecciano in mille direzioni. Hanno questi lo stesso stile di quelle numerose formelle o circolari o quadrilunghe, che si vedono in Venezia sull'esterno di case antiche. Fuori delle lagune ne abbiamo nelle Chiese rari esempi, come a S. Tassiarco d'Atene e sul Battistero di Callisto a Cividale costrutto nell'VIII secolo.

Esse rammentano le tappezzerie orientali, dove amavansi figurare simili bestie ed ornamenti. Di queste tappezzerie andavano ornate le Chiese, come ne abbiamo qualche esempio nel Libro Pontificale (7); e certamente esse dovevano essere usate quali rivestimenti delle parti più nobili, non altrimenti che le stoffe di cui oggi si adornano pilastri e colonne nei giorni solenni. Narra anzi Anfilochio aver S. Basilio ordinato che si sospendessero veli ai ginecei perchè ove qualche donna si affacciasse mentre si celebrava fosse scomunicata (8). Non è improbabile che gli artisti dei bassi tempi dall'VIII secolo in poi poveri di fantasia si ispirassero a simili stoffe, e le riproducessero addirittura riducendo a rivestimento naturale quello che prima era un semplice ricoprimento.

Tanto questi plutei più recenti quanto i primi furono trasportati a San Marco da altre chiese dove servirono probabilmente allo stesso scopo. Non poteano essere lavorati appositamente per S. Marco mentre, oltre la differenza del tempo, offrono diversità nei loro soggetti senza alcun riguardo alla simmetria. Nessuno poi combina perfettamente colla cornice che lo inquadra, vedendosi talora spezzato il fregio che li circonda; qualcheduno è anzi rimasuglio di pietra più grande, come quello dove la croce a sinistra del quadrifoglio centrale mostra che ve n'era un'altra simmetrica alla destra. Tolti dunque questi plutei da altre chiese, furono allogati alla meglio in S. Marco per iscopo di decorazione, nel che ci conferma il musaico che copre il lato della crociera sinistra di fronte alla Cappella del Santissimo, e rappresenta l'invenzione del corpo di S. Marco. Vi si vede figurata ripetutamente la sezione della chiesa per lungo, quale dovea essere nel 1094, data dello scoprimento, o poco dopo. È opera rozzissima, e certo furono capricci dell'artista quei fregi degli intercolunni e dei capitelli; ma vedendovi le loggie della navata centrale chiuse non già da plutei ma da colonnette, quali ancora sussistono nei lati che prospettano sulle navate laterali, gli è da credere che l'artista nel ritrarle si sia fondato sul vero (1).

Se dunque prima del secolo XII le loggie erano già complete; perchè le colonnette venissero sostituite dai plutei, bisognava che vi fosse qualche causa speciale e precisamente il trovarsi disponibili tante pietre in una volta, le quali avevano già servito probabilmente allo scopo di chiuder loggie di chiese. È presumibile per altro che alcune di esse costituissero prima chiudende di amboni, di presbiterii o di cappelle laterali, come ve ne sono ancora nelle cattedrali di Torcello e di Aquileja, a simil uso destinate, anche perchè si vede lavorata in qualcuna delle nostre la parte posteriore. Non è parimenti improbabile che qualcuna di queste pietre costituisse dapprima un parapetto d'Altare, vedendosi in S. Marco stesso rivestiti in tal guisa gli altari del Capitello e di S. Isidoro. Più difficile è ammettere che servissero di rivestimento a sarcofaghi, sia per le loro dimensioni in generale troppo grandi, sia per essere alcune di esse lavorate d'ambe le parti. Ve n'è qualcuna però che ci sembra aver servito a tal uso, come vedremo in seguito.

L'origine di queste pietre è assai dubbia: chi le vuole portate da Costantinopoli, chi dalla Grecia o dal suo Arcipelago, chi dalle città finitime ed allora mezzo distrutte, come Aquileia, Grado, Eraclea, Altino, e dalle isole vicine. Di queste isole e di Venezia scrisse il De Monacis storico del XV secolo essere esse state costrutte colle pietre di Altino 2). Noi vediamo d'altronde le chiudende del Presbiterio del duomo di Torcello assai simili ad alcuni dei nostri plutei; questi e quelle attestano un'origine comune che può essere benissimo Altino. La disformità però dello stile che si nota nei nostri plutei ci induce a credere che non da questa città e dalle vicine soltanto siano essi stati trasportati, ma da altri luoghi ancora. La conquista di Tiro nel 1124, come fu grande sorgente di commercio e ricchezza pei Veneziani, così destò in essi il gusto dell'arte coi saggi bellissimi che in quella città trovarono, e dei quali sembra abbiano fatto spoglio secondo l'uso d'allora (3). Da Acri portava Lorenzo Tiepolo nel 1256 i due pilastri, che già appartenevano secondo lo Scivos (*cronaca* mss. al museo Civico) alla Chiesa di S. Saba in quella città.

Può darsi perciò che alcuni plutei di S. Marco ne siano venuti da queste due città, come forse anche da Costantinopoli dopo la conquista che ne fece l'armata franco-veneziana. Dice un anonimo cronista, parlando della Chiesa di S. Marco: « del 1204 fo portado da Costantinopoli molte tavole de marmoro e de porfido dele qual fo adornado ditta giesia » (V. Doc. App.). Finalmente l'Arcipelago greco avrà dato anch'esso il suo contributo, essendo molte delle sue isole venute in quell'età in mano dei Veneziani.

Cominciando dai plutei più semplici e più simbolici summentovati, osserviamo che in molti di questi entra una corona o un disco contenenti monogrammi o rosoni, fiancheggiati talora da due croci, e stretti alla base da un nastro ondulato che finisce ai due capi in foglie. Simili dischi detti lemniscati dal nodo o lemnischio che li stringe, si trovano sui plutei fra le colonne delle finestre in S. Teodoro di Costantinopoli (4). Il Pulgher, che li ha publicati, ve ne aggiunge altri a bande intrecciate, che offrono, come egli nota, della rassomiglianza con alcune pietre infisse sul muro esterno del tesoro di S. Marco verso la Piazzetta. Queste con alcuni dei nostri plutei possono esser state quindi fra le accennate « tavole de marmoro venute da Costantinopoli ». In quelli cui accenniamo è notabile la forma del monogramma simile al nostro della Tav. II, 17. Questo monogramma potrebbe prendersi per una rosa a sei foglie, pari a quella che tiene questo posto su una pietra assai simile alle mentovate in una Chiesa della Grecia (5). Corona lemniscata con croci ai lati similissime a quella della Tav. N. 23 si vede sulla chiudenda del presbiterio di S. Clemente a Roma. Il De Rossi (6) rivendicò questa ed altre pietre ornamentali ivi presso al secolo VI, e tale data o di poco posteriore ci sembra poter assegnare al nostro pluteo ed agli altri simili. — Fra questi uno ha l'aggiunta di due candellieri, un altro ha le croci fiancheggiate da due rose sopra la traversa e di sotto da una palma. Simili fregi incontransi spesso presso ai simboli e per la loro diffusione devono tenersi come imitazioni di stoffe orientali. Tale interpretazione diede il P. Cahier (7) ad una pietra di rivestimento al battistero di Callisto dell'VIII secolo in Cividale, nella quale

(1) *Basilicae prius vocabantur regum habitacula, unde nomen habent. Nunc autem ideo divina templa basilicae nominantur, quia ibi regi omnium Deo cultus et sacrificia offeruntur* (S. Isidoro. *Originum*, lib. V, Cap. IV).

(2) S. Gregorio Nazianzieno (*Somnium de templo Anastasiae*) così li rammenta:

Denique virginei coetus matronae et honestae,
E tectis aures ad mea verba dabant.

(3) S. Paolino Vescovo di Nola parlando degli atrii si esprime così: *Sed circumjectis in porticibus spatiari copia larga subest interpositisque columnas cancellis fessos incumbere.*

(4) Così Paolo Silenziario. *Sex enim columnae virenti smaragdo similes, supra eas indefessorum nervorum commissuras excitarunt ubi matronalium apparent domicilia*; e altrove: *At quidquid inter Thessalicas columnas interjacet, lapideis pluteis communit artifex, quibus innixae mulieres laboriosos cubitos subfulciunt.* (V. Ducange. *Costantinopolis Christiana*, L. III).

(5) *De laudibus Papiae*. Ref. It. Script. T. II.

(6) Cfr. De Rossi. *Bull. d'Arch. Crist.* 1870, p. 145.

(7) Quelle che Gregorio IV eletto Papa nell'827 regalava a S. Marco di Roma avevano una « leones et caballos... rotas et rosas in medio, et aliud arbores et rotas » *Lib. pont. in Gregorio IV* § XI.

(8) Vedi Sarnelli, *Antica Basilicografia*. Napoli 1686, p. 42.

(1) Accenniamo di volo come questo musaico distrugga le supposizioni dei Sigg. Selvatico e Foucard, i quali nell'opera citata cercarono provare essere le gallerie posteriori al XII secolo; mentre lo stesso Selvatico nella *Guida di Venezia* assegnò al musaico il secolo XI.

(2) « Pene omnia antiquissima aedificia Rivoalti, et aliarum insularum ex lateribus Altini compacta videntur ».

(3) Vedi Temanza. *Antica pianta di Venezia*. Venezia 1781, pag. 33.

(4) « Les anciennes églises byzantines de Costantinople ». Vienne 1880. Planche VIII.

(5) Couchand: « Eglises byzantines de la Grèce ». Paris 1842, Pl. XXXII, 2.

(6) V. p. cit., loc. cit.

(7) Dartein « Étude sur l'Architecture lombarde ».

hannovi rose, palme e candellieri fiancheggianti una croce. Il Selvatico (1) vedeva in simili palme disposte intorno la croce simboleggiato il martirio glorioso di Cristo, e questo è probabilmente il significato originale di tale ornamentazione, che poi ebbe, mercè le tappezzerie, una diffusione grandissima, talchè ne abbiamo in Venezia esempi anche su monumenti profani (2).

Venendo ora al soggetto principale di tali pietre, in generale ci si presentano due monogrammi costantiniani o a tre liste, dei quali il primo dà le due prime lettere di *ΧΡΙΣΤΟΣ*, il secondo le iniziali di *ΙΗΣΟΥΣ ΧΡΙΣΤΟΣ*: sono in una parola simboli del nome di Cristo. Del primo più usato ed anteriore vuolsi vedere l'origine indubbiamente orientale nelle parole dell'Apocalisse (VII, 2) dove sono descritti gli eletti che accompagnano l'Agnello ed hanno in fronte scritto il suo nome e quello del Padre, rapportato al passo di Ezechiele (IX, 4, 6), nel quale si accenna al segno (*signum*) di Dio vivo, e al segno degli eletti (3). Questo simbolo fu scolpito o dipinto su oggetti sacri e profani disparatissimi e trovasi di preferenza circondato da una corona, sia per indicare la vittoria del nome di Cristo su tutti i suoi nemici, sia per l'uso che facevano i primi Cristiani delle corone. Volendo allontanare da esse ogni allusione ai riti pagani, dove le corone erano pure usate, le insignivano di questo simbolo (4). Era difatti tanto grande l'avversione che essi nutrivano per la corona pagana, che distribuendo l'Imperatore Severo delle corone ai soldati e imponendole egli stesso loro sul capo, uno di essi essendo cristiano la rigettò subito da sè, laonde nacque una persecuzione contro i cristiani, per la quale sorse a difenderli Tertulliano col libro *De Corona militis*.

Detto monogramma comparisce dapprima sotto Costantino e va dal V secolo in poi trasformandosi, finchè lascia il posto alla croce. Esso si trova nella forma originale sui plutei di S. Demetrio a Tessalonica entro un disco (5); A S. Marco, come su qualche sarcofago del duomo di Ravenna, ha subito una lieve alterazione nella forma del P che sembra una corruzione o degenerazione verso l'R latino (6).

L'altro monogramma assai usato nella scultura bizantina comparisce già nel 412 nella Siria centrale (7); trovasi poi spessissimo come entro un disco a S. Vitale di Ravenna nel fregio in musaico che circonda l'abside, e finalmente colle liste raccordate al disco, in S. Sofia (8) nei fregi a musaico e su una formella a S. Demetrio di Tessalonica (9). — Fra i plutei che chiamammo semplici sono da porsi quelli che hanno porte col timpano cuspidato o arcuato e a pieno centro, le quali non sono da confondersi coi simboli cristiani. Tali porte ornamentali dette arcature incontransi sui sarcofaghi romani, e furono usitatissime su quelli dei primi cristiani, come sul sarcofago di Onorio nel Mausoleo di Galla Placidia a Ravenna. L'Allegranza chiamando queste arcature col nome di porte (10) vuole vedere in esse simboli di Cristo che disse: « Ego sum ostium. Per me si quis introierit salvabitur et ingredietur et egredietur et pascua inveniet » (Jo. cap. 10, vers. 9). Dall'uso che ne fecero i pagani e dal generale uso che si fece di queste arcature nel medio evo per decorare paramenti d'altare, ancone ecc. devesi vedere in esse non più che un mezzo ad interrompere la nudità della pietra (11). Detto pluteo potrebbe aver servito benissimo a rivestire qualche sarcofago, come ne abbiamo esempio in un cassone mortuario trovato a Venezia scavando nel sottosuolo, cassone, che era lavorato in tutte le quattro faccie ad arcature (12). Di più osserviamo che in una di queste pietre le arcature estreme sono occupate da agnelli e la centrale da un vaso con foglie, verso cui gli agnelli stanno rivolti. Nel vaso o calice è figurato il sacrificio divino, che produce frutti di vita eterna; gli agnelli poi, simbolo dei fedeli, sono simili a quelli che vedonsi in tal posa adorare la croce su un sarcofago di Ravenna, nè sono già da confondersi con quegli animali bizzarri derivati dalle stoffe, che vedonsi in altri plutei. Si potrebbe opporre a questi argomenti che la faccia posteriore di questa pietra è lavorata, offrendo una croce greca entro un rombo, e questa certo è un'ardua obbiezione. Ma osservando che l'altra pietra similissima è liscia a tergo, pare che si possa spiegare il fatto, ammettendo pure che avessero ambedue già decorato un sarcofago. Difatti se una non ebbe poi altra destinazione, prima di essere trasportata a S. Marco, l'altra potè essere allogata prima a chiudere un presbiterio o un vero ambone, e dovendo allora essere esposta da ambe le parti, render conveniente un'ornamentazione qualsiasi anche alla posteriore. L'istesso gusto di fattura si nota nella pietra che sta presso alle descritte con due uccelli trampolieri che intrecciano i loro colli e sembrano baciarsi in bocca, composizione che per la sua semplicità riteniamo simbolica e da non confondersi quindi con quelle animate ornamentali, tanto più che presso gli Egiziani si riscontra un simbolo simile, dove due serpenti si allacciano per le code e colla bocca afferrano una stessa palla, simbolo tolto loro con qualche variante dai Greci e dai Romani per farne un attributo di Mercurio col nome di *caduceo*. Composizione simile a questa di S. Marco vedesi spesso sulle formelle di case antiche in Venezia, e forse è un simbolo della carità cristiana.

Venendo a parlare dei plutei di lavoro complicato, sono notabili anzi tutto quelli contornati da un fregio identico formato da due fettuccie intrecciate. Ad essi va unita quella pietra che sta infissa nell'ambone sinistro sul lato che guarda verso la Cappella del Santissimo. Vi si vede un fregio di fogliame che parte dal mezzo e chiude due patere simmetriche, con entro ciascuna un pavone veduto di fronte, poggiante su un globo, e in atto di far la ruota. Questa pietra portando ancora parte della lastra che serviva ad uso di appoggiatoio ci fa conoscere aver servito un tempo di pluteo in altra chiesa, e che portata qui con le sue simili, non avendosi potuto profittarne allo stesso scopo per le dimensioni non convenienti o per esser le loggie già complete, fu incassata sull'ambone per puro ornamento. Tanto in essa quanto nelle suaccennate, oltre l'identico contorno, si osserva lo stesso gusto di composizione e di scalpello. In mezzo sta un ceppo od un vaso d'onde partono rami fronzuti, entro i quali stanno simmetricamente disposti due animali. È ragionevole credere fossero tolte da una stessa chiesa, forse delle città vicine, come vedremo ragionandone partitamente. Sono notabili tra esse quelle che portano due leoni andanti od alati rampanti sul fogliame, o pavoni beccanti il fogliame che esce da un vaso centrale: pietre che pel lavoro e la disposizione si assomigliano alle chiudende del presbiterio nel duomo di Torcello, dove abbiamo pure leoni e pavoni simmetricamente disposti. È assai probabile che i plutei simili di S. Marco ci provengano da Altino, per quel che si disse, tanto più che uno dei soggetti più frequenti nelle formelle quadrilunghe infisse sui muri esterni delle case antiche di Venezia, è quello di due pavoni beventi nello stesso vaso o beccanti il medesimo stelo. Un esempio stupendo di questi lo abbiamo a S. Marco in quel marmo di finissimo intaglio che sta nell'ultimo sottarco destro della facciata. Si trovano parimenti in S. Marco sul lato esterno verso S. Basso dei pavoni che fanno la ruota nella stessa posa in cui sono sulla pietra dell'ambone. Tale rappresentazione convenzionale del pavone pare desunta dall'uso dei flabelli, che erano formati da penne di questo volatile, ed offrivano per solito la forma ovale o circolare. Ci conferma in ciò il vedere in San Vitale di Ravenna sul musaico della volta, quattro pavoni situati ai peducci della crociera montati su un globo colossale, che facendo la ruota hanno gli estremi delle penne contornati da una linea ovale.

Il pavone simboleggiava ancora presso i Romani l'immortalità. Si avvicina a questi il pluteo della tav. N. 23 a sinistra per la somiglianza della composizione, benchè ne differisca pel fregio. Vi si notano due torelli, e due pesci sopra e due sotto, perfettamente eguali e simmetrici come lo strano fogliame, che sembra alzarsi dal dorso dei primi. È un rilievo singolarmente schiacciato, e si avvicina più ad un grottesco deforme che non ad una composizione animata. Di provenienza più lontana e più pura ci sembrano i due piccoli plutei con pavoni ed animali cozzanti lavorati con una certa disinvoltura artistica. Il pavone poi nella posa presente esprime secondo il Martigny *(Dictionnaire des antiquités chrétiennes)* l'anima che va al cielo, simboleggiandosi questo nelle penne, e la terra nel globo. Essi offrono in quattro quadretti il soggetto più trito dei bassi tempi, la lotta di animali. Il Leone in ispecialità divorante il bue rammenta un soggetto simile nel dittico di Stilicone del V secolo (1), e sembra che al nostro s'inspirasse il musaicista del pavimento, che lo ritrasse a poca distanza in un medaglione. Il Selvatico e il Foucard (op. cit.) che li pubblicarono notano essere questi gli unici gruppi di animali simbolici effigiati sui plutei in S. Marco senza accompagnamento di ornamenti vegetali. Di tali rappresentazioni già si parlò altrove, e del resto sarebbe impossibile citare tutti i monumenti che ne vanno ornati, essendo i giuochi d'anfiteatro e le caccie selvaggie tanto gustate nei primi secoli del medio evo, quanto più tardi i tornei e le splendide partite di caccia, come vedonsi espressi sulle tappezzerie, ed altri monumenti di quel tempo. Dicemmo del resto esser venuti questi plutei da lontano, perchè di tante formelle che in Venezia rappresentano lotte di animali non una può mettersi a confronto per finitezza e buon gusto con queste quattro.

Lungo sarebbe il descrivere tutte quelle altre pietre dove il fondo del marmo scomparisce sotto una massa fitta di foglie e di fettuccie, e gli animali strani od immaginarii paiono ritagliati da una pietra liscia. Guardate nel loro insieme, e da lontano danno un'idea di ricchezza, sembrando lavoro più da orefice che da scultore; ma viste da vicino stancano gli occhi e lasciano un disgusto profondo per quell'abbiezione di forme e quel servile attaccamento alla simmetria.

(1) Sulla Architettura e scultura in Venezia p. 15; a proposito della cattedra di Torcello.

(2) Al Museo Civico si vede figurata su molte *vere* (anelli di pozzo).

(3) Georgio. De Monogrammate Christi. Roma 1738.

(4) L'Arinchi *Roma sotterranea*. Roma 1651 T. I p. 675) ne dà incisa una.

(5) Texier. *L'Architecture byzantine*. Londres 1864. Pl. XX-XXI.

(6) Si trova pure questa forma nei marmi di Bandelot e di Erode Attico del II secolo, ed era quasi scomparsa colla caduta dell'impero romano. — Così ci comunicava il ch. Comm. G. Veludo.

(7) De Voguè. Syrie centrale. T. I, p. 128. Pl. 100.

(8) Saltzemberg. Altkristliche Baudenkmale von Costantinopel. Berlin 1856. — Se ne trovano degli esemplari in musaico anche a S. Marco, ma di data assai posteriore.

(9) Didron. Iconographie. Paris 1843, fig. 102, p. 378.

(10) Spiegazioni e riflessioni sopra sacri monumenti antichi di Milano. Milano 1757, p. 31.

(11) A S. Marco vedesi decorato da arcature l'ambone destro; generalmente poi le tombe medioevali con suvvi statue giacenti ne erano ornate nello zoccolo.

(12) Fu trovato scavando nel rivo di S. Angelo l'anno 1831 insieme con un altro cassone lavorato pure ad arcature in una sola faccia. Furono venduti e destinati dal compratore ad abbeveratoi pel bestiame. Il primo ornato pure negli interstizii fra le arcature di colonne, e foglie di palma parve all'Ing. Casoni che lo disegnò « simile a quei sarcofaghi che servono di parapetti alle loggie in Chiesa S. Marco ». Così da un suo manoscritto (Mus. Civ. Racc. Cicogna Cod. 3631). Si vedono delle arcature anche sul sarcofago trovato nel sottosuolo della Chiesa di S. Paolo nel 1830 ed ora esistente presso il Museo Archeologico del Palazzo Ducale.

(1) Gori. « Thes. dipticorum ». T. I, Tav. I.

Giovanni Saccardo.

LEONI E GRIFI.

Tav. 122, 218-I. 11.

In queste tavole sono effigiati grifi e leoni accosciati, tenenti tra le zampe una figurina umana o di animale. Due grifi sostengono le colonne ai lati dell'arcata esterna della Cappella Zeno verso la Piazzetta, ed hanno fra le zampe l'uno un agnello, l'altro un toro. Due leoni stanno ai fianchi dell'altare nell'interno della Cappella Zeno, e tengono questo un toro e quello un uomo seminudo.

Questa forma simbolica derivata dagli antichi ebbe in Italia nel medio evo una diffusione straordinaria. Si può dire che uno dei distintivi principali delle chiese romane e lombarde erano appunto questi due leoni o grifi sopportanti generalmente le colonne del Pronao (1). Per citarne alcune, hanno grifi o leoni di tal fatta le cattedrali di Parma, Piacenza, Modena, Ferrara, Bologna, Verona, la chiesa di S. Zeno in questa città, e quelle di S. Giustina a Padova, di S. Maria Maggiore a Bergamo, di S. Ciriaco ad Ancona, di S. Rufino in Assisi, dei SS. Giovanni e Paolo, di S. Lorenzo e dei SS. Apostoli in Roma. Nè solamente si ponevano all'ingresso delle chiese, ma eziandio nell'interno presso le cattedre dei Vescovi, sotto i pergami ed i sarcofaghi; ed il loro uffizio, come per tanti altri mostri e chimere, sorte dalla fervida imaginazione degli artisti medioevali, era quello di starsene quasi sentinelle protettrici presso i luoghi sacri, affine di tenere lontani da essi gli spiriti maligni e di smorzarne gli istinti perversi (2). Non sempre però conviene, specialmente ai leoni, simile significato; chè talvolta lungi dall'ispirare paura sono in attitudine pacifica ed anzi sembrano accarezzare piuttostochè sbranare gli esseri che tengono fra le zampe. Tessiamo un po' la storia di tali figure, e ne vedremo sorgere di per sè il loro significato più proprio.

I grifi, animali favolosi anche per gli antichi, rendevano il tipo del più forte e gagliardo fra gli animali, avendo la testa e le ali dell'aquila, ed essendo nel resto del corpo leoni (3). Narravasi che essi stessero a guardia delle miniere d'oro, e col becco durissimo estraendo dalle pietre aurifere il prezioso metallo, si formassero coi granelli di questo il lor nido. Erano essi spesso in lotta cogli Arimaspi, popolo della Sarmazia, che tentavano di rapire il loro tesoro. Probabilmente in grazia di tale ufficio si ponevano dei grifi agli angoli e sui fianchi dei sarcofaghi pagani, come pure di quelli degli antichi cristiani, quasi a guardia delle suppelletili e dell'oro che vi si chiudevano in un coi defunti (4). Si sarà forse alluso in qualche caso anche ai corpi dei martiri, preziosissimi per sè stessi, e dei quali canta la Chiesa che furono provati come l'oro nella fornace. Non era difficile estendere questa allusione ad ogni cosa sacra, e così vediamo comparire nelle prime fabbriche lombarde simili mostri.

Il leone fu venerato dagli antichi Egizi, che lo ponevano al paro delle sfingi alle porte dei templi. Doppia è l'origine di tal uso. Nella stagione in cui sogliono avvenire le innondazioni del Nilo che fecondano l'Egitto, si celebravano publiche feste; ed è in tal tempo che il sole passa per il segno zodiacale del Leone. Dice Plutarco *(De Iside et Osiride)* parlando degli Egiziani: « *Leonem colunt et rictibus leoninis templorum januas exornant, restagnat enim Nilus Sole primum Leonem ineunte* ». A tale fatto alludevano quei leoni colla bocca forata, che su molte fabbriche antiche servivano di scolo alle acque piovane: uso di cui ancora abbiamo un avanzo nei leoni o teste leonine, che servono per i getti d'acqua delle fontane. — Credevasi d'altronde che il leone avesse la proprietà di dormire con gli occhi aperti. Naturalmente esso era riguardato come simbolo della vigilanza, non altrimenti che, presso i Greci, Argo dai cent'occhi (5). A questa popolare credenza specialmente devesi l'uso di porre leoni ovunque si sentisse il bisogno di una vigile custodia, dai primi Egiziani fino al medio evo. Gli Ebrei ponevano delle teste di leone agli angoli degli altari; vedevansi dei leoni sulle basi del tempio di Salomone, il cui trono ne andava ornato (6). I Greci posero i leoni alle porte di Micene, ove ancora sussistono alle porte dei templi e sopra i sepolcri. Parlando della tomba comune ai 300 di Leonida, dice Pausania *(Descriptio Graeciae, in Beoticis): Inscriptio nulla quidem inscripta est, insigne vero tumuli Leo* (7). I Romani poco o nulla usarono tale ornamento e similmente non se ne trova traccia nelle tappezzerie orientali (8). Come spiegare dunque il loro uso frequentissimo nel medio evo?

Forse qualche monumento egiziano importato, qualche artista emigrato dall'Egitto saranno stata la favilla cui secondò sì gran fiamma (9). — All'influenza degli Egiziani si unì quella posteriore degli Arabi, che, in onta alle regole del Corano, il quale proibiva loro rappresentazioni di esseri animati, usarono pur tuttavia talvolta simili sculture, come nel cortile detto appunto dei Leoni nell'Alhambra di Granata. Incursioni arabe le introdussero in Sicilia, dove si vedono leoni alla porta della cattedrale di Catania (1094); ed artisti arabi che lavorarono nel duomo di Pisa (sec. XI) vi collocarono oltre ai leoni della porta anche un grifone in bronzo, i cui caratteri cufici, incisi sul dorso, ne accusano l'origine (1). — A conferma della provenienza indubbiamente orientale di tali figure si può osservare che, di là dalle Alpi, mano mano che ci allontaniamo dal mezzogiorno, esse tendono a scomparire, talchè i leoni di S. Pietro di Gelnhausen e del Reinhof di Colonia sono tanti pigmei che si staccano appena dalla massa della fabbrica (2).

Da tutto questo si può ritenere probabile, avere gli artisti italiani desunto direttamente da monumenti orientali l'uso di questi leoni; o se non altro, ammettendovi pure l'intervento di testi sacri, aver avuto questi leoni nell'Oriente la loro prima origine. Di qui ne risulta il loro ufficio simbolico, cioè la vigile custodia, ufficio, che tanto più doveva aver luogo nel medio evo, in quanto che incessanti erano in quei secoli le lotte tra la potestà civile e l'ecclesiastica, tra la Chiesa e l'Impero. Osservando poi che i leoni sorreggono per solito le colonne del pronao delle chiese, bisogna ritenere raffigurati in essi addirittura i ministri del Santuario, sostenitori e custodi della mistica Chiesa. Uomini dotti del sec. XVI espressero tali opinioni, quando ancora mantenevasi viva la tradizione degli artisti medioevali (3). È inutile perciò ribattere le idee balzane dei begli spiriti moderni, che videro nei leoni le genti barbare od il demonio.

Bastava che essi avessero posto mente alla grande diffusione di tali sculture per capire, come esse non avessero potuto avere un senso oscuro o riposto. Se alcuno portò a convalidare la sua opinione i testi delle Scritture, secondo i quali il demonio è figurato nel leone, come quello di S. Pietro: « *diabolus tamquam leo rugiens circuit quaerens quem devoret* » osserveremo essere stato figura di Cristo Giuda il Maccabeo, che è chiamato nella Scrittura *Leo de Tribu Juda*. Ancora più fallace è fondarsi sul testo *salva me ex ore leonis* (Salmo 21) a proposito di quelle figure, che i leoni tengono tra le zampe, mentre esse sono talora animali poco pacifici come il toro, talora anzi insidiosi come il serpente, che è del resto il simbolo più proprio del demonio tanto nella Scrittura quanto nell'arte. Per non divagare però sopra un soggetto così dubbio, ripeteremo che queste figure spesso non danno l'idea di vittime, e ci paiono in generale poste a dinotare la forza del leone.

È naturale poi che continuando l'usanza, ed andandosi sempre più perdendo il vero significato di queste e d'altre figure simboliche, esse finissero col divenire un puro motivo d'ornamento. E già fino dal sec. XII Teofilo Monaco parlando degli ornamenti da porsi agli scrignetti d'oro e d'argento, dice, che gli artefici erano soliti scolpirvi leoni o grifi nell'atto di soffocar pecore, o qualunque altra cosa loro talentasse (4). Dalle quali parole sembrerebbe potersi dedurre, che tali figure avessero fin da quel tempo perduto molto del loro antico significato simbolico. Così i due leoni nel pronao della Cattedrale di Parma, lavorati da Giovanni Buono da Bissone, vi furono collocati nel 1281 puramente ad onore della Beata Vergine ed a decoro del Tempio (5). Difatti fu registrata la loro dedica non il significato; locchè prova aver esso perduto pressochè tutta la sua importanza; chè anzi quella parola *decoro* indica com'essi fossero sculture più ornamentali che altro. Tali sono quelli di Nicola Pisano nel secolo XIII, che sostengono i pergami di Pisa e di Siena, e quelli che in tal secolo e nei posteriori furono destinati a sostenere arche (6). Ritornò alle forme simboliche dei greci il Canova, che lasciò magnifico saggio di leoni posanti a custodia della tomba nel monumento del papa Rezzonico, e in quello del papa Barberini i più bei leoni foggiati da scultore cristiano.

Tali pure devono ritenersi i due leoni della Cappella Zeno, non più recenti del XIII secolo, che secondo lo Stringa, stavano una volta dinanzi alla

(1) Era tanto comune quest'uso, che Guglielmo Durante, il quale compì il suo libro *Rituale divinorum officiorum* nel 1204, dopo aver accennato in generale alle figure dell'interno delle chiese nomina specificatamente il Bue ed il Leone, come quelle che si vedevano sulla fronte delle medesime insieme col Gallo e coll'Aquila che stavano sulla cima « *Aliae extra Ecclesiam, scilicet in foris in fronte Ecclesiae, ut Bos et Leo* » L. I, C. III.

(2) Hope, *Histoire de l'Architecture*. Bruxelles 1839, p. 176.

(3) Notiamo a questo proposito che Dante raffigurò Cristo in un grifone, che chiama *doppia fiera* alludendo alla sua doppia natura. *Purg.* Canto *XXXI*.

(4) Garrucci, *Arte Cristiana*. T. I, p. 255.

(5) Floro Apolline negli *Hieroglyphica* (L. I, c. 19) così si esprime: « *Vigilantem autem sedulumque hominem, aut etiam custodem ostendentes, Aegyptii Leonis caput pingunt, quoniam Leo vigilans oculos claudit, eosdem quum dormit apertos habet, quod quidem custodiae, atque excubiarum signum est. Quodcirca non absque significatione templorum claustris Leones qui custodum loco sint, appinxerunt* ».

(6) V. Ciampini, *Vetera monimenta*. Roma 1747, T. I, p. 31.

(7) Due leoni colossali vedevansi al Pireo di Atene, donde li portò a Venezia Francesco Morosini nel 1687. Ora stanno quasi a guardia del nostro Arsenale.

(8) Selvatico, *Sui simboli*. Giorn. Euganeo, 1846.

(9) A Roma vedonsi ancora presso le terme Diocleziane due leoni, che aveano in antico basi ornate a geroglifici egiziani, ed appartenevano ad un tempio di Iside ora distrutto (Kircher, *De Oedipo Egyptiaco*). Riferisce d'Agincourt una tradizione corrente a Bologna, secondo cui S. Petronio vescovo di Bologna, andato in Terrasanta, si sarebbe tirato dietro dei monaci egiziani che si stanziarono a Bologna nel convento di S. Stefano perchè ne adornassero il chiostro. (*Istoria dell'Arte*. Prato 1826, T. I 150).

(1) Era sul comignolo del duomo, ora al Campo Santo. — V. Rohault de Fleury, *Monuments de Pise*. Paris 1866, p. 123.

(2) Hope, *op. cit.*, p. 262.

(3) Parlando della porta di mezzo delle Chiese, S. Carlo Borromeo così si esprime: « *Sculptura leonum exornari decet, exemplo Templi Salomonis, qui in basibus illas sculpi iussit; ut Praesulum iudicaret vigilantiam, idipsumque in complurium hujus Mediolanensis Provinciae Basilicarum Cathedralium januis ita extructis praeclare cernitur* ». — *Acta Eccl. Mediol.: Instr. fabr. Eccl.* E l'Alciato nei suoi Emblemi canta:

Est Leo, sed custos oculis quia dormit apertis,
Templorum idcirco ponitur ante fores. (Embl. V).

(4) Teofilo Monaco. Libri tres, seu diversarum artium schedulae. Parigi 1843.

(5) *Annales Parmenses maiores*, presso i *Mon. Germaniae Hist.* 1281. Item eodem anno fuerunt positi ad portam sancte Marie maioris ecclesie Parmensis duo leones lapidei marmorei, quorum unus est albus et alter rubeus, ad honorem beate Virginis et decorem ipsius ecclesie. — Affò *(Storia di Parma* IV, 46) riporta un'iscrizione che si legge sulla porta della chiesa secondo la quale furono fatti nel 1281 i leoni suddetti *per magistrum Janebonum de Bixono* (T. XVIII *Scriptorum*, 690, 14, 15).

(6) Selvatico, *op. cit.* — Nel secolo XV il simbolismo era già tanto perso di vista che a S. Salvatore in Lauro di Roma furono posti, e vedevansi ancora lo secolo scorso, due orsi, i quali tenevano il posto dei leoni ed alludevano allo stemma della famiglia Orsini, essendo stata questa chiesa costruita da un Cardinale di quella casa nel 1450. — V. Crampini, *op. cit.*, I. p. 35.

porta maggiore della Chiesa verso la Piazza, parte per parte (1). Sembra però, osservando il loro dorso, che essi non abbiano mai servito a portar colonne, il che, nota giudiziosamente il Selvatico *(op. cit.)*, conferma nell'opinione non dovessero racchiudere alcun significato simbolico.

Così non può dirsi dei due grifi che fiancheggiano il retroaltare della Cappella Zeno. Essi serbano ancora le forme ieratiche, che sparirono col rinascimento dell'arte, sebbene per la maggior perfezione dello scalpello si manifestino più recenti dei leoni.

Simbolici pure doveano dirsi quei leoni che decoravano la facciata primitiva di laterizio, mezzo incastrati nel muro all'altezza dei bassorilievi situati sopra il secondo ordine di colonne. L'uno di essi si conserva nel museo della Basilica ed ha la bocca forata, perlocchè mostra di aver servito allo scolo delle acque piovane. Altri due leoni di piccole dimensioni sostengono le colonnine che fiancheggiano il musaico sopra la porta principale all'interno della chiesa, ed altri quattro simili si vedono sotto quei tabernacoletti che stanno ai fianchi del presbiterio (1).

Chiuderemo notando trovarsi talora negli atti di giustizia ecclesiastica del medio evo la formola *D. Abate sedente inter lèones*, o simile; che indicano l'uso di tenere detta giustizia alle porte delle chiese.

(1) Stringa, aggiunte al Sansovino, Venetia *descritta*, Venezia 1604. La tradizione acquista forza dal sapersi, secondo lo stesso Stringa, che ascendevasi un tempo alla Basilica della Piazza per più gradi *(ivi)*. — I leoni erano già stati tolti dalla porta maggiore nel 1496, anno in cui fu dipinta la tavola di Gentil Bellini, nella quale non appariscono. Nel 1530 li troviamo in Cappella del Battistero; dovendo interpretarsi per leoni quei due *marzochi di piera*, che il Sanudo rammemora nei suoi Diarii sotto tal anno (Doc. N. 176). Basti ricordare che a Firenze chiamasi ancora marzocco il leone che era un tempo stemma di quella città.

Il motivo poi perchè furono trasportati in Cappella Zeno ai lati dell'altare dove già si trovavano nel 1604, anno in cui scriveva lo Stringa, bisogna a nostro credere rintracciarlo nella lista dei lavori che si dovevano compiere per la Cappella Zeno. In questa lista, scritta l'anno 1507, sono notati fra altri lavori in bronzo « do dolfini over do lionj grandi quanto e la largeza del altar da meter da le bande del chapelo ». (Doc. N. 142). I leoni di marmo occupano precisamente questo posto, quindi si capisce, che servendo essi di ingombro nel Battistero, come dalle parole del Sanudo si rileva, parvero assai opportuni a sostituire quei due di bronzo progettati dall'artista della Cappella Zeno, e non mai compiuti.

(1) Accenniamo a questo proposito trovarsi talora nelle fabbriche del Medio-evo delle colonne sostenute, anzichè da animali, da figure umane, come ad esempio sulla facciata del Duomo di Modena. Per solito queste figure erano adoperate a sorreggere il tetto a guisa di mensoloni, e se ne vedono ancora così impiegate su case antiche della Francia. Di esse Dante cantava:

Come per sostentar solaio o tetto
Per mensola talvolta una figura
Si vede giunger le ginocchia al petto,
La qual fa del non ver vera rancura
Nascere in chi la vede . . . . . . (*Purg.* C. X).

Di tal fatta sono in S. Marco quelle due figurine che sostengono all'imoscapo il fregio che chiude l'archivolto estremo della porta centrale, e quelle quattro rilevate su altrettante mensole portanti angeli dorati ai quattro spigoli centrali dei muraglioni interni.

G. Saccardo.

BOCCA DI SCARICO DELLE ACQUE PLUVIALI.

Tav. 82.

È questo un mostro dalla testa umana barbata e capelluta, e dal corpo di drago munito di due zampe tra le quali sta un torello, e con la coda attorcigliata, che si rivolta indietro, terminando in testa di rettile. Esso è incassato nell'angolo esterno nord-ovest della Chiesa, alquanto sotto la loggia, ed è disposto in modo che mentre la sua testa di tutto tondo sporge dallo spigolo, il resto del corpo si ripete sull'uno e sull'altro lato della fabbrica, talchè si presenta come un mostro avente due corpi identici, che si uniscono nell'angolo in una sola testa. Quest'uso di dividere in due parti simmetriche ed eguali uno stesso corpo con la testa intera vedesi praticato sui capitelli delle chiese lombarde, come a S. Celso di Milano, dove un ariete si biforca sull'angolo di un capitello cubico (1), e in Pavia nella chiesa di S. Agata al Monte dove la stessa disposizione è applicata al leone (2). Non è senza fondamento una tale bizzarria, quando si consideri il vantaggio che ne deriva di ornare facilmente il capitello, e di aumentare in modo notevole la resistenza degli spigoli del medesimo. Così nella figura che qui si considera non si deve vedere tanto un mostro a due corpi ed una testa sola, quanto piuttosto un mostro col corpo diviso in due parti per un'esigenza speciale dell'edificio.

Come si è detto, questa scultura è ora incassata alquanto al disotto della loggia esterna; ma un tempo non era così. Trasportandosi al lato orientale della Chiesa verso la Piazzetta si osserva che il cornicione a fogliami che corre lungo il piano della loggia, dove comincia il muro del Tesoro è spezzato e continua poi alquanto più basso che sul resto dell'edificio. Di più si sa che nei restauri fattisi anche in questi ultimi anni fu trovato nelle loggie esterne un secondo pavimento di mattoni alla profondità di circa 50 centimetri sotto all'odierno lastricato di pietra d'Istria. Al quale proposito il signor Antonio Pellanda intelligente soprastante ai lavori della Basilica giustamente ci osservava, che quello dovesse essere il pavimento della loggia al tempo in cui non era stato ancora costruito l'archivolto esterno della porta centrale; e che poi venuto questo ad invadere la loggia s'abbia dovuto, rialzarla di 50 centimetri circa, e portarla al presente livello in modo da riuscire superiore agli archivolti della facciata. Guardando ora la nostra scultura, anteriore certo all'ultimo archivolto, ed osservando che è col piano superiore di posa allo stesso livello dell'antico pavimento, ne ricaviamo, per quel che si è detto antecedentemente, che essa dovea servire di sostegno all'angolo del cornicione, e meglio ancora di bocca di scarico delle acque piovane. Ci conferma in quest'ultima opinione il vedere la bocca del mostro aperta in modo da offrire la forma di un tubo; considerando oltrecciò che esso dovea offrire a quest'uso un vantaggio speciale essendo collocato all'angolo dei due bracci a tramontana e ponente della loggia; talchè raccoglieva e riversava l'acqua, che cadeva su tutti e due.

L'uso di far sgorgare l'aqua dai colmi delle chiese per mezzo di animali mostruosi risale al XIII° secolo, e se ne trovano già esempi nella Cattedrale di Laon in Francia compiuta nel 1220 (3). Di questi mostri, sporgenti in generale interamente dal massiccio della fabbrica e di forma allungata, se ne vedono anche in Italia, specialmente sulle chiese gotiche. Senza stabilire per questa scultura l'età precisa in cui fu scolpita (forse il XIV secolo) crediamo che fosse destinata fin da principio alla Basilica, trovandovisi collocata tanto opportunamente.

Come l'uso cui era destinato, così anche la conformazione strana di questo animale trovasi seguita su chiese lombarde. A S. Zeno di Verona nella Confessione dell'VIII° o IX° secolo havvi a rilievo un animale dal volto umano barbato, e nel resto pesce (1). Un simile mostro nel zooforo del Battistero di Parma ha la testa parimenti d'uomo barbato, il corpo di drago, due piedi l'uno umano l'altro d'oca, e finalmente due ali aperte (2). A quest'ultimo si diede una spiegazione fondata sulle leggende medioevali; ma pel mostro di cui ci occupiamo ci sembra aver diritto di ricorrere ad una fonte più pura, al più sublime innesto della poesia e della scienza, alla Divina Commedia. Giunto Dante al margine del settimo cerchio dell'Inferno, volendo discendere nell'ottavo dovette raccomandarsi alle spalle di Gerione, bestia mostruosa « sozza imagine di froda », che egli descrive all'evidenza nei versi seguenti:

« La faccia sua era faccia d'uom giusto
Tanto benigna avea di fuor la pelle,
E d'un serpente tutto l'altro fusto.
Duo branche avea pilose infin l'ascelle,
Lo dosso e 'l petto ed ambedue le coste
Dipinte avea di nodi e di rotelle (3) ».

È evidente che l'artista ed il poeta si ispirarono ad una stessa tradizione. In effetto nella scultura abbiamo la faccia d'uom giusto, e sorridente in modo benigno; il resto del corpo è parimenti di drago o serpente, e la testa di rettile in cui termina dà maggior forza all'espressione dantesca. Non si arriva a vedere il pelo delle branche, ma ve ne sono due sole; non si vedono i nodi o lacci di funi, ma tutto il corpo è coperto da scudetti rotondi detti anche rotelle, come in Gerione. La coda che si rivolge in atto di mordere colla testa di serpe traduce con più forza il concetto di Dante, che, poco dopo i versi riferiti, dice di Gerione:

« Torcendo in su la venenosa coda
Che a guisa di scorpion la punta armava ».

Del resto, questa testa rivolta all'indietro quale appendice della coda di un drago vedesi pure su altre sculture di soggetti differenti, come a S. Marco stesso nell'archivolto interno della porta centrale. Osservava a questo proposito il P. Cahier, parlando di questa particolarità figurata in un capitello della Cattedrale di Mans, non doversi dare grande importanza a questa bizzarria, giacchè il medioevo si dava carta bianca per la rappresentazione dei rettili, come si può vedere in varie tavole del Bestiario francese (4).

(1) Dartein, *Etude sur l'architecture lombarde*. Paris, 1865-1882.

(2) Sacchi G. e D. *Antichità romantiche d'Italia*. Milano 1828. T. I. p. 82. Il Viollet-Le-Duc. (*Dictionnaire raisonné de l'architecture française*. Paris, 1869, T. 10) fa menzione di capitelli che si vedono in Francia su edifici del XII° secolo « sur lesquels sont figurés des êtres étranges; moitié hommes, moitié bêtes possédant deux corps par une tête, ou deux têtes par un corps »(Art. *Animaux*).

(3) Viollet-Le-Duc, *op. cit.* In documenti italiani dal medio evo sono detti *gargolle* dal francese *gargouilles* che ancora sussiste. (Milanesi, *Doc. per servire alla Storia delle B. A. Sanesi*). Tale sistema di ornare con teste mostruose le bocche di scarico già si praticava da noi nelle più antiche costruzioni che siano memorate dagli storici, come il Battistero di Torcello nel VII° secolo. Di esso così parla il Cronico Gradense (*Parte* VII): Aur. Tribuno e Mauro prete *parvam ecclesiam in honore Dei et sancti Johannis, sicut idem sanctus Baptista ipsi Mauro ostenderat, iuxta atrium episcopii mira pulchritudine edifficaverunt. In ipsa quoque baptismatis fontes ponentes, mirum in modum per occultos meatus in eisdem fontibus aereas bestiarum imagines aquas evomere fecerunt*, (p. 40).

(1) Sacchi G. e D., *op. cit.* T.° I.

(2) Lopez, *Il Battistero di Parma.*

(3) *Inferno*, C. XVII.

(4) Cahier, *Nouveaux Melanges d'Archélogie*. Paris 1874, p. 199, 200. Vedi però quanto diciamo in tal proposito parlando dell'archivolto interno della porta maggiore.

G. Saccardo.

q - Leone. — Pittura. — Dal quadro di Vettore Carpaccio. — (1516).
Palazzo Ducale.

XII.

SCULTURE DIVERSE.

SCULTURE DIVERSE.

A CARATTERISTICA DI S. Marco di essere il tempio depositario di tutte le arti si rivela eziandio nelle sue sculture. Dai tempi più remoti, dalle sculture raccogliticie, che quei primi antichi andavano raccattando di città in città, di isola in isola, di monumento in monumento abbandonato e smantellato, si sale su su ai primi lavori di scuola veneziana imitati dai bizantini, ai lavori rozzi ma originali della nuova arte nascente, all'eleganza quattrocentista, allo splendore del secolo d'oro.

Di tutti questi periodi, che si perdono e si diramano, quasi con lunghe ma sottili radici, nell'arte romana e nella greca; che percorrono il medio evo oscuro e selvaggio, e il medio evo affermante la sua potenza creativa; che vivono dell'arte nuova rivelatasi coi Pisani e con la loro scuola; che turbinosamente arrivano all'apogeo dei Lombardi e del Sansovino, come la pittura e il musaico lo toccavano con Tiziano e cogli Zuccato, di tutti questi periodi della storia artistica sono libro parlante le sculture di S. Marco, come è del resto tutto San Marco.

E nella esposizione reale di tutti questi periodi dell'arte mai una deficienza, mai una bruttura, una stonatura. Se l'imagine moderna potesse aver luogo, si dovrebbe chiamare S. Marco una completa e studiatissima *esposizione della storia dell'arte*.

Imperciocchè pare che mai le influenze malsane, che pur dominarono in tutte le forme ed i periodi dell'arte, non abbiano avuto il sopravvento in S. Marco. Non vi fu arte che ne andasse esente, nè monumento, anche insigne, che a squisitezze ammirabili non unisse delle goffaggini che fanno strabiliare. *Quandoque bonus dormitat Homerus*; e se questo può dirsi di ogni libro di carta, a più forte ragione dee scusarsi nei grandi libri di pietra dell'antichità. Eppure questo non ebbe luogo in S. Marco; non mai il buon gusto vi ha sonnecchiato, mai la copia servile, l'imitazione volgare, il sacrifizio alle grottesche mode del tempo vi hanno messo il piede e ardito infiggere su quelle pietre memorande, tra quegli splendori di linee e di colori, la nota stridula dell'aberrazione e dell'esagerazione momentanea e passeggera.

Popolo eminentemente originale, il veneziano ha preteso che, come il suo tempio doveva essere il più bello della cristianità, così non potesse mai esser guasto da cosa od opera che non fosse degna del suo nome, delle sue tradizioni, dell'altezza artistica a cui s'è costantemente mantenuta Venezia. Nemmeno il seicento, il secolo barocco che ha costruito e formato nella sua foga pazza quanto tutti gli altri secoli insieme, che non ha risparmiato chiese e palazzi, che a Venezia stessa profondeva tesori nell'erigere le chiese degli Scalzi, dei Gesuiti, di S. Maria Zobenigo, di S. Moisè ed i più colossali palazzi che s'innalzino sul Canal Grande, che popolava le chiese delle sue montagne monumentali, nemmeno il seicento ha osato toccare S. Marco e l'ha appena sfiorato. Il fuorviamento del senso artistico poteva sbizzarrirsi a piacere nelle nuove e nelle vecchie costruzioni, ma s'arretrava riverente dinanzi al tempio d'oro, al monumento della gloria, al simbolo secolare della grandezza della Repubblica.

Perciò, meno pochi danni arrecati in questo secolo al perenne buon gusto di S. Marco, nulla v'è, nè anche nella scultura, che non sia sentito ed espressivo.

Quei primi bassorilievi antichi, pur racimolati da altre terre, appalesano, insieme colla purezza delle linee e colla sapienza della lavorazione, il tatto fine che presiedette alla loro scelta; nè puossi affermare senza dire una sciocchezza, che la prima veste, i primi ornamenti di S. Marco, sieno fruste penne di pavone rubate ad altri monumenti. Nè quelle tante madonne e santi bizantini che adornano l'esterno e l'interno del tempio sono opere di volgare scalpello, ma rivelano la mano delicata degli artisti del rinascimento bizantino avvenuto intorno al mille. Nè la prima scuola di scoltura in S. Marco, come del resto quella del musaico, protrattasi dal principio del secolo XII alla metà del XIII, furono costituite senza un razionale criterio artistico, tanto più degno di menzione, quanto tutto il medio evo appalesa il disprezzo più completo della forma, mentre si trincera nella esposizione della sostanza, dominando la fantasia vivente d'imagini col pensiero vivente di fatti e di simboli.

Al medio evo l'esposizione figurativa non appariva come un lenocinio degli occhi o come un mezzo per commuovere il cuore, ma come lo espediente per riprodurre con pochi e rozzi segni le imagini di Cristo e dei Santi o i simboli della Salute. Sublime e filosofico sistema, tanto più elevato nel suo complesso sull'arte odierna quanto è elevato il pensiero sui sensi, ma non pertanto diretto a privare l'uomo del complemento naturale delle sue percezioni, e a mantenerlo in un troppo elevato ascetismo, solo conveniente ai grandi spiriti dei filosofi cristiani. L'arte era nulla, il pensiero era tutto.

Però questo non ebbe luogo a S. Marco. Quivi pochi ricordi, nelle stesse sculture ove maggiormente si affermò il simbolismo medioevale, di quelle rappresentazioni celanti sensi, oggi forse perduti, che popolarono le chiese del nord e di Francia; ma in loro luogo la figura viva, espressiva, naturale, anche nella rozzezza delle linee. Finchè si arrivò ai primi albori della rinascenza.

Questa, spuntata in Venezia contemporanea al risveglio generale d'Italia, non s'indugiò titubante, come di consueto avviene negli inizii, ma rapidamente s'affermò in tutta la grazia della più squisita eleganza.

Ripigliati i lavori a mezzo il secolo XIV, questi rivelano i progressi della scultura in ambedue le cappelle erette da Andrea Dandolo (1343-1354), l'una dedicata a S. Giovanni Battista (il Battistero), l'altra a S. Isidoro. Nell'una e nell'altra, l'arca di S. Isidoro e quella del doge Dandolo richiamano le pure forme della scuola pisana, mentre le finestre ogivali del Battistero stanno ad affermare le modificazioni dell'architettura.

Al progresso dell'arco acuto corrisponde ancora un progresso nei lavori scultorii della Basilica. Esempi

di ciò, sono i due tabernacoli ai lati del presbiterio condotti nello stile cosidetto fiammeggiante venuto dal nord (1387-1388).

Ma più che tutto fanno fede dell'impulso allora dato allo stile archiacuto gli ornati delle lunette superiori e le edicole che le intramezzano. Il finimento rotondo delle tre facciate, quale si vede nel musaico dell'ultima parte verso l'orologio, appartenente al secolo XIII, dovè sembrare incompleto in un'età che tendeva ad innalzare tutte le fabbriche in punte vorticose a guisa di fiamme. Sorse allora (1385) quella magnifica vegetazione marmorea incoronante la Basilica, in una colle graziose edicole che le sbocciano in mezzo. Il pesante arco rotondo dei bizantini restava alleggerito, e le tre facciate, anzichè perdere dal contrasto dei due stili, acquistavano nuova grazia. Si sarebbe detto che al soffio delle arie primaverili che scendevano dal nord a vivificare l'arte italiana, la Basilica di S. Marco rifiorisse in nuova e più leggiadra forma.

Poco dopo, sullo scorcio del secolo, gli artisti veneziani Dalle Masegne innalzavano i tre septi marmorei che separano dal resto del tempio il Presbiterio e le Cappelle di S. Pietro e di S. Clemente. Le statue che li sormontano, opere bellissime ed originali, affermano già la rinascenza.

A questi artisti ed alla loro scuola dovevasi nel 1430 l'altare della cappella della Madonna dei Mascoli, detta *nuova* nei secoli andati, appunto per essere l'ultima cappella costruita in S. Marco; a cui facevano seguito gli altarini dei SS. Jacopo e Paolo, opere di artisti fiorentini sotto la ducea di Cristoforo Moro (1462-1471).

Dopo i quali l'opera più insigne della scultura in S. Marco fu la Cappella Zeno ricolma di bronzi da Antonio Lombardo e da Paolo Savini nei primordii del cinquecento. Vi si nota l'imitazione dell'antico già introdotta nelle lagune dalla scuola lombardesca, con l'impronta di originalità che seppero conservare quei nobili artefici.

In appresso il Sansovino, proto della Basilica, vi condusse alcune opere in bronzo molto lodate dagli scultori d'arte, ma alquanto in contraddizione col gusto della chiesa. La *Porta della Sacristia*, gli *Evangelisti dinanzi l'altar maggiore*, i *parapetti delle logge del Presbiterio*, belle opere in sè ed assai finite, nell'ambiente sacro della Chiesa gettano una nota stridente di paganesimo. Alcuni dei suoi allievi, Danese Cattaneo, il Segala ed altri lasciarono pure alcune opere stimabili in marmo e in bronzo.

Per fortuna della Basilica, come fu già ricordato, la decadenza della scultura non vi penetrò affatto, se ne eccettuino poche statue delle cuspidi delle facciate, sostituite ad altre della rinascenza cadute a cagione di terremoti. Ma sono particolari che spariscono nelle molteplici varietà del monumento, laonde col Sansovino e i suoi allievi la storia di esso resta chiusa per questo lato.

SCULTURE ANTERIORI ALLA BASILICA.

Di molte sculture della Basilica fu già trattato in altri studii di questa stessa opera; riassumiamo quì per sommi capi le notizie intorno ad esse, perchè non vadano dimenticate quelle che per avventura non poterono esser classificate sotto rubriche speciali.

Le sculture anteriori alla Basilica furono tutte raccolte da monumenti preesistenti, rovinati, ai quali i veneziani strappavano le cose preziose come oggetti di guerra o di conquista. Alcune appartengono all'arte latina, altre all'arte bizantina.

Sculture latine.

Si trovano tutte sull'esterno della Basilica e sono tra le prime che vi furono infisse.

Nella *facciata principale*, sulla prima pilastrata verso l'Orologio:

Ercole che porta il Cignale ad Euristeo, notevole bassorilievo del secolo III. (V. *Sculture Simboliche*).

Al disotto: Statuetta ornamentale, recante un'anfora.

Entro il nicchione della prima porta: Architrave con figurine in alto rilievo, frammenti di stile latino della fine del V o del principio del VI secolo. Vi si osservano, fra i dodici apostoli e fra due leviti recanti incensieri le seguenti scene: La chiamata dei pastori, l'adorazione dei Magi ed il miracolo delle nozze di Cana.

Sull'ultima pilastrata verso la Piazzetta: Ercole che lotta coll'idra, bassorilievo latino di assai minor merito di quello corrispondente dall'altra parte. (V. *Sculture Simboliche*).

Sull'angolo della balaustrata superiore verso la Piazzetta:

Testa di porfido rosso, detta volgarmente la *Testa del Carmagnola*. È invece la testa della statua di un imperatore romano.

Sulla *facciata verso la Piazzetta dei Leoni*, entro la seconda arcatura: L'Agnello divino sopra il trono, circondato da altri dodici agnelli raffiguranti gli Apostoli, bassorilievo cristiano del sec. VII. (V. *Sculture Simboliche*).

Sulla terza pilastrata: il sacrifizio d'Abramo, bassorilievo latino del secolo VI. Vi si vedono ritratti due episodii del sacrifizio: l'andata al monte, e l'Angelo che arresta la mano d'Isacco. Questa duplice rappresentazione, detta in linguaggio iconografico *prolessi*, è seguita su monumenti di vario genere dei primi secoli, ma per il fatto qui figurato è rarissima e quasi unica.

In una nicchia dell'avancorpo, sulla Piazzetta dei Leoni: Due cervi, bassorilievo cristiano. (V. *Sculture Simboliche*).

Nel braccio dell'atrio che mette alla Porta della Madonna, di fronte ai mosaici che hanno la storia di Giuseppe: sarcofago del doge Marino Morosini (1249-1253) formato con rozzi bassorilievi latini, forse del secolo VI. Nel prospetto ha, in due scomparti, il Salvatore fra gli Apostoli, e Nostra Donna fra santi e sante alternati da incensieri. Vi si legge: *Hic requiescit Dominus Marinus Maurocenus Dux.* — Marino Morosini fu il primo doge sepolto in abito ducale, con spada e speroni, e dalla sua morte si cominciarono ad appendere gli scudi in Chiesa S. Marco, tolti nel 1723.

Appartengono ancora all'età romana gran parte dei plutei delle loggie. (V. *Sculture Simboliche*).

Sculture bizantine.

Nella *facciata principale*, sull'ultima pilastrata verso l'Orologio:

L'Annunciazione, bassorilievo del secolo X.

Sulla pilastrata successiva:

Madonna orante, bassorilievo del secolo XI. — Questa forma ieratica della Madonna trovasi spesso ripetuta a bassorilievo nella Basilica. Sono tavole simili assai fra loro e portate d'altrove. Tale rappresentazione della Vergine (espressa secondo l'uso greco dell'orazione) si trova frequentemente nelle monete bizantine della seconda metà del secolo XI. A quest'età devono riferirsi i numerosi bassorilievi di tal forma esistenti in S. Marco.

Sulla quarta pilastrata:

Un angelo a bassorilievo, secolo X.

Nella *facciata sulla Piazzetta dei Leoni;* sopra la prima pilastrata:

Un santo, bassorilievo del secolo X.

Sulla seconda pilastrata:

Il Viaggio di Alessandro al cielo, bassorilievo del secolo X. (V. *Sculture Simboliche*).

Nella seconda e nella terza arcatura:

Otto medaglioni a bassorilievo con soggetti di caccia ed ornamentali (sec. X).

Nell'avancorpo della Chiesa, sulla Piazzetta dei Leoni: Martire cristiana, forse Santa Catterina, bassorilievo del secolo X. Al prof. Cattaneo sembrava qui vedere una *Vittoria Cristiana*, ma la corona pesante di regina che ha in testa pare piuttosto convenire alla Martire alessandrina, cui, a detta del Grimouard, compete prima che a qualunque altra vergine martire tale prerogativa (1).

Nell'*interno della Basilica*. Uscendo dalla Cappella dei Mascoli:

Madonna orante, bassorilievo bizantino (secolo XI).

Nella cappella della Madonna, a destra:

La Vergine seduta col bambino, bassorilievo del secolo X. — A sinistra:

Due santi greci in tutta figura e sopra, il Salvatore tra due altri santi. Bassorilievo del secolo X. — Sulla parete a sinistra:

S. Giovanni Evangelista, bassorilievo del secolo X.

Sull'ambone bizantino:

Aquila di marmo dorato che sostiene il leggio, (secolo XI).

Presso la Cappella del Sacramento, nell'andito che vi dà accesso a sinistra:

La B. V. col bambino, bassorilievo di stile greco del secolo X.

A ridosso della prima pilastrata a sinistra nella volta che immette al Tesoro:

Madonna col bambino a mezzo busto, bassorilievo bizantino del secolo XI, la più bella delle Madonne bizantine di S. Marco. È mezzo corrosa dal continuo baciarla che hanno fatto i fedeli, laonde la si trova chiamata la *Madonna del Bacio*. Il Burckardt la vuole, ad eccezione di tutte le altre, toltane una che si trova nella Cappella Zeno, di fattura unicamente bizantina, mentre nelle altre egli vede accoppiata la mano veneziana. Tale congettura non resiste però alla critica.

Sulla parete della Chiesa, di fianco alla porta del Battistero:

Il Salvatore con la Vergine e il Battista, bassorilievo bizantino del secolo X.

Sopra la porta che mette in atrio: Madonna orante, bassorilievo del secolo XI.

(1) Grimouard — *Guide de l'Art Chrétien.*

Nella *Cappella Zeno*. A sinistra di chi guarda l'altare:

Madonna col bambino, bassorilievo bizantino del secolo XI. Oltre ai soliti monogrammi, essa porta scritto sopra il titolo *ἀνίκητοσ* (*l'invincibile*). Di fianco alla Madonna, nella pietra medesima, leggesi un'iscrizione greca, la traduzione della quale è in una lastra di marmo sottopostavi nel secolo XVI, e suona così:

Aqua quae prius ex petra miraculose fluxit, oratione prophetae Mosis producta est, nunc autem haec Michaelis studio labitur, quem serva Christe et coniugem Irenem. Dietro tale iscrizione favoleggiavasi anticamente che questa pietra fosse quella da cui Mosè fece scaturir l'acqua nel deserto. Ma in realtà vi si dice soltanto che a similitudine di quello che fece Mosè, un Michele procurò che sgorgasse quest'acqua. Insomma vi si parla di un acquedotto cui serviva (forse da chiudenda) questa pietra, aperto per cura di un certo Michele, marito di una Irene. Furono questi probabilmente due principi greci, ma non vi è motivo a ritenere si parli del Paleologo, come vogliono le guide, non avendo questi avuto per moglie una Irene. Così si dica di tutti gli altri imperatori greci di nome Michele.

Di fronte a questa Madonna:

Un Angelo, bassorilievo del secolo XI.

PRIME SCULTURE VENEZIANE

secoli XII° e XIII°.

Nella monografia sugli *Archivolti della Porta Principale* (Sculture Simboliche) abbiamo raccolto le poche notizie che si hanno sui primi artisti che lavorarono in S. Marco, e principalmente su quel *Donato* che in una iscrizione del 1277, già esistente presso la Chiesa di S. Nicolò in Treviso, è chiamato Maestro in San Marco. Rimandiamo pertanto il lettore a quella notizia.

Alle prime sculture veneziane in S. Marco appartengono:

Sulla *facciata principale*: i quattro Evangelisti, il Re della Gloria ed i due Profeti col rotolo, bassorilievi che si trovano nel timpano dell'ultima porta, verso l'Orologio (sec. XIII).

Sulla terza pilastrata: S. Demetrio e S. Giorgio, bassorilievi (sec. XIII).

Entro i campi triangolari dell'archetto arabo, nell'estremo limite della facciata: Due Angioli, in bassorilievo, fra eleganti fregi a musaico (sec. XIII).

Sulla *facciata verso la Piazzetta*: Animali diversi a bassorilievo, con l'iscrizione: *L'om po fare — diè in pensar — e vega quel — o che li po in — chontrar.* (V. *Sculture Simboliche*).

Sulla *facciata verso i Leoni* — Quarta pilastrata: S. Marco Evangelista, bassorilievo (sec. XIII).

Sulla porta: S. Giovanni Evangelista, bassorilievo (sec. XIII).

Al di sopra della porta: Due santi, bassorilievi (sec. XIII).

Nel fianco dell'arcata: S. Luca Evangelista, bassorilievo (sec. XIII).

Sull'avancorpo: Il Salvatore benedicente tra i santi Matteo e Giovanni, bassorilievi (sec. XIII).

Sotto i due cervi: La B. Vergine fra due angeli, bassorilievo moderno rinnovato su modello antico, meno i due angeli (sec. XIII).

Al basso: San Leonardo, bassorilievo (sec. XIII). Fra i piedi del Santo si leggono le lettere CIVS che parvero al Selvatico la desinenza del nome *Bertucius*, autore di alcune tra le valve delle porte della Chiesa. Questo bassorilievo, secondo l'istesso autore, era forse un tempo la pala dell'altare di S. Leonardo che trovasi ov'è presentemente quello del Santissimo.

Ai lati dell'ultima arcata: Gli angioli Michele e Raffaele, bassorilievi (sec. XIII).

Nell'*Interno della Chiesa.* Al basso degli stipiti della porta di S. Isidoro:

Quattro rappresentazioni allegoriche, bassorilievi del sec. XII. Andavano una volta certamente uniti, ora sono così disposti:

Nello stipite alla sinistra, una donna con la borsa stretta in mano, che s'interpreta comunemente per l'*Avarizia*, e sull'altra faccia un guerriero. Nello stipite a destra, un satiro, ed un uomo che dorme su un albero, mentre due sorci ne rodono le radici. Allegoria medioevale che sembra una parafrasi del motto: *Vigilate ut non intretis in tentationem.*

Sull'ambone bizantino, sotto l'aquila che sostiene il leggio: Un angelo con incensiere di marmo dorato (sec. XIII).

Nel *Battistero*, nei campi superiori dell'arcatura dietro l'altare: L'Annunziata e l'Angelo, bassorilievi del sec. XIII. — All'ingiro: Un angelo, il Leone di S. Marco e varii santi, bassorilievi dell'epoca stessa.

Nella *Cappella Zen*, ai fianchi dell'altare: Due leoni di marmo rosso veronese (sec. XIII). Secondo lo Stringa essi fronteggiavano la porta maggiore della Chiesa. Nel 1530 erano certo nel Battistero, e più tardi furono posti qui probabilmente per surrogare due leoni di bronzo, che secondo il progetto originario della Cappella Zen dovevano esserci collocati.

Di fronte all'altare, entro quattro nicchiette, i profeti Abramo, Davidde, Zaccaria e Sofonia, statue del secolo XIII.

SCULTURE DEL SECOLO XIV.

Col secolo XIV, l'eleganza e la finezza dell'intaglio si appalesano omai sicure di sè e maestre. Appartengono agli ultimi anni del secolo antecedente, ed a questo gli archivolti che si trovano sopra la porta principale, splendido assieme di opere lodatissime (V. *Sculture Simboliche*).

Sulla *facciata verso la Piazzetta*, nella ghiera dell'arco sovrapposto al retro-altare della Cappella Zeno: Varii santi a mezzo busto, bel bassorilievo del principio del secolo XIV.

Ai lati dell'altare suddetto: Due grifi. (V. *Sculture Simboliche*).

Sulla *facciata verso la Piazzetta dei Leoni*: l'archivolto della porta della Madonna con santi a mezzo busto frammisti a fogliami appartiene al secolo XIV. La porta è sormontata da un arco di puro stile arabo, che ha nel timpano e nella fronte: La nascita di Gesù, con gli angeli che cantano il *Gloria in Excelsis*, bassorilievo elegantissimo dal principio del sec. XIV.

Nell'*atrio*: Il Monumento di Bartolomeo Gradenigo doge (1339-1342). Vi sono scolpiti, ai due angoli, l'angelo e la Vergine Annunziata e nel mezzo Nostra Donna, in trono, circondata dai Santi Marco e Bartolomeo, col doge ai piedi.

Cappella di S. Isidoro.

Sopra l'altare: Arca marmorea con la figura del Santo distesa e, nel parapetto dell'arca, bassorilievi raffiguranti azioni di S. Isidoro, col Salvatore ed i Santi Marco ed Isidoro.

Sopra l'arca un angelo con incensiere, ed all'esterno della nicchia, la B. V. Annunziata e l'Angelo. Stile dei Pisani.

La nicchia dell'altare è formato da un archetto ornato nella ghiera a bassorilievi con animali e fogliami simili a quelli del primo archivolto della porta principale. Appartiene forse alla fine del secolo XIII.

La Cappella di S. Isidoro fu compiuta l'anno 1355, sotto il doge Giovanni Gradenigo.

I septi marmorei dei Dalle Masegne.

Del secolo XIV il più insigne lavoro di statuaria che si trovi in San Marco sono certo i tre septi marmorei che dividono le navate della Basilica dall'Altar maggiore e dagli altari di S. Pietro e di S. Clemente, opere di Jacobello e Pietro Paolo Dalle Masegne scultori veneziani, che vi lasciarono il nome e la data.

Il septo dell'altar maggiore ha quattordici statue figuranti la Vergine, San Marco e i dodici apostoli. Nell'architrave si legge la seguente iscrizione:

MCCCLXXXXIIII. Hoc opus factum fuit tempore excelsi domini Anthonii Venerio Dei gratia ducis Venetiarum, ac nobilium virorum dominorum Petri Cornario et Michaelis Steno honorabilium procuratorum prefactae ecclesiae benedictae beatissimi Marci Evangelistae — Jachobelus et Petrus Paulus fratres, de Veneciis, fecit hoc opus.

Il septo della cappella di S. Pietro sostiene le statue della B. Vergine fra le sante Maria Maddalena, Cecilia, Elena e Margherita. Quello della cappella di S. Clemente ha la Vergine fra le sante Cristina, Chiara, Caterina ed Agnese. Sull'architrave di questo septo si legge la seguente iscrizione, ripetuta pressochè identicamente da quella del septo dell'altar maggiore, tranne la data che è 1397, in luogo di 1394:

MCCCLXXXXVII. — Hoc opus factum fuit tempore excelsi domini, domini Antonii Venerio Dei Gratia ducis Venetiarum, ac nobilium virorum dominorum Petri Cornario et Michaelis Steno honorabilium procuratorum dictae Ecclesiae Sancti Marci.

Le statue dei tre septi sono opere bellissime ed appalesano un grado di coltura artistica di gran lunga superiore alla media di quel tempo. Il Fleury porta di esse il seguente giudizio: « Senza una certa esagerazione d'attitudine e l'ampiezza delle loro pieghe, si prenderebbero per opere della rinascenza (1) ».

Altre Sculture.

Appartengono al secolo XIV. Ai piedi dei due archetti fiancheggianti il prebisterio: Due custodie di marmo in istile gotico riempiute di statuette di santi (1387-1388). Erano destinate originariamente a conser-

(1) Fleury. — *La Messe*, III, 124.

vare il Santissimo ed i sacri olii. Nel 1603 vi furono riposte le reliquie portate a Venezia da Giovanni Dolfin oratore della Republica presso il Papa Clemente VIII, che gliele aveva regalate. Subirono questi tabernacoli in quell'occasione radicali restauri; ultimamente poi furono ancora restaurati e dorati nelle parti ornamentali, com'erano in antico.

Sull'altare di S. Pietro: Bassorilievo rappresentante S. Pietro con due figurine inginocchiategli ai lati. Raffigurano queste probabilmente i due procuratori di San Marco che ordinarono la lavorazione del bassorilievo. Dalla circostanza che vi stanno effigiati due procuratori soltanto, in luogo di tre, non si può ricavar altro, senonchè quel bassorilievo deve essere stato eseguito tra il 1319 ed il 1442, periodo nel quale i procuratori di S. Marco si mantenevano ancora in numero di due. La lavorazione del bassorilievo induce però ragionevolmente ad attribuirlo al secolo XIV.

Sulla porta del tesoro: Statuetta che rappresenta l'*Ecce Homo*, appartenente forse al secolo XIV.

Nel *Battistero*. Sull'altare: Madonna della Pietà. Di fianco all'altare: due angeli, statuette. Lateralmente: S. Teodoro e S. Giorgio che uccide il drago, bassorilievi del secolo XIV.

Sulla parete a sinistra: La testa di S. Giovanni Battista, alto rilievo. La pietra a forma di bacile su cui sta infissa questa testa, dicesi sia quella su cui fu decollato il Battista.

Presso la finestra: Il sepolcro del Doge Andrea Dandolo, celeberrimo storico di Venezia, amico del Petrarca, morto nel 1354. Sull'urna sta distesa la figura del Doge.

Alla sinistra della porta che mette in Chiesa: Urna sepolcrale del doge Giovanni Soranzo.

SCULTURE DEL SECOLO XV.

Le Cuspidi e i Pinnacoli delle facciate.

La Basilica è coronata esternamente da uno stupendo finimento in istile fiammeggiante, tutto a busti e statue di santi framezzo ad elegantissimi ornati.

La grande cuspide centrale, sopra i cavalli di bronzo, ha nell'interstizio dell'archivolto centrale: I patriarchi Abramo, Isacco, Giacobbe, Noè, ed i quattro evangelisti, lavori bellissimi in tutto rilievo di ignoto.

Sulla faccia esteriore dello stesso archivolto: La creazione dell'uomo, il serpente tentatore, il fratricidio di Caino, la costruzione dell'Arca, l'uscita di Noè dall'Arca, Cam che addita ai fratelli le vergogne del padre, la maledizione di Cam, le promesse divine ad Abramo, storiette in bassorilievo, alternate ciascuna da una figura di patriarca o profeta. L'eleganza del complesso, la finitezza delle figure manifestano in questo archivolto un'opera superba della scuola fiorentina del secolo XV.

In cima alla cuspide superiore: Statua di S. Marco, a cui fanno corteggio sei angeli, opere del principio del secolo XV. Le ali di rame dorato furono rimesse agli angeli nel 1885.

Qualche autore moderno vuole che questa statua rappresenti un Cristo benedicente; ma l'autorità delle Cronache e di Marino Sanudo in ispecieltà, che narrano come la statua di S. Marco, situata al centro della facciata, restasse ferma nel terremoto del 1511, ci fanno tenere piuttosto l'opinione, del resto plausibilissima delle guide antiche, che essa rappresenti il patrono della città.

È curioso il suo piedistallo. Vedesi tale e quale sotto una statua che sormonta il monumento del Doge Tommaso Mocenigo (1430) ai SS. Gio. e Paolo, il quale è opera dei due artisti toscani *Pietro di Nicolò da Firenze*, e *Giovanni di Nicolò da Fiesole* che vi lasciarono il nome.

I pinnacoli estremi della facciata racchiudono l'angelo Gabriele e la Vergine Annunziata, eseguiti l'anno 1385. Così secondo una cronaca del quattrocento, che inoltre afferma essere stati quelli i primi rizzati in San Marco. Si vede da ciò come andasse errato il Cicognara, attribuendo le statue di questi e d'altri pinnacoli ad Andrea Pisano morto nel 1343. Il Vasari infatti, su cui s'appoggia il Cicognara, parla di figurette lavorate da Andrea Pisano nella facciata di san Marco, e queste dei pinnacoli sono statue maggiori del vero; tutt'altro dunque che figurette.

I quattro pinnacoli di mezzo hanno gli evangelisti, posteriori di poco ai due sopraccennati.

In cima alle quattro cuspidi laterali: quattro santi guerrieri — sculture manierate di G. Albanese vicentino (1618). (*V. Sec. XVII*).

Dai fogliami delle cuspidi escono busti di santi.

Nel flesso rientrante: figure in bassorilievo.

Facciata verso la Piazzetta.

Qui pure i due pinnacoli e le due cuspidi sono adorni come sulla facciata principale.

Sotto il pinnacolo centrale: un santo vescovo.

Sotto l'estremo pinnacolo a destra: S. Antonio abate.

Sulle due cuspidi: La Giustizia e la Fortezza.

Sui fianchi e nel timpano delle cuspidi: santi a mezzo busto.

Sono queste tutte opere del principio del sec. XV.

Facciata verso la Piazzetta dei Leoni.

Sulla Piazzetta dei Leoni cinque sono i pinnacoli e cinque le cuspidi.

Sotto i pinnacoli: le statue dei dottori Ambrogio, Agostino, Gregorio, Girolamo e l'Arcangelo Michele che atterra il demonio. Sopra le cuspidi: le statue della Carità, Prudenza, Fede, Temperanza e Speranza, lavori compiuti l'anno 1415. — Sui fianchi delle cuspidi, busti di santi uscenti dal fogliame.

Cappella dei Mascoli.

Al secolo XV, appartiene la celebre *Cappella dei Mascoli*, che ebbe compimento l'anno 1430 sotto il dogado di Francesco Foscari. Per ciò che riguarda la statuaria, la Cappella dei Mascoli ha di notevole la *Pala marmorea* dell'altare, con tre nicchie di stile archiacuto, e le statue della B. Vergine, di S. Marco e di S. Giovanni, opere lodate che risentono il fare di maestro Bartolomeo.

Sopra è incisa in marmo l'iscrizione:

MCCCCXXX ducante inclito domino Francisco Foscari, procuratoribus vero sancti Marci dominis Leonardo Mocenigo et Bartholomeo Donato haec capela condita fuit.

Il parapetto dell'altare ha due angeli che incensano la croce, lavoro del secolo XV.

Gli Altarini di San Paolo e di San Giacomo.

I due graziosi altarini di S. Paolo e di S. Giacomo, che si trovano ai lati dei due amboni fiancheggianti il Presbiterio, appartengono al secolo XV.

Hanno entrambi nelle nicchie la statua del proprio santo, superiormente l'Eterno Padre tra Cherubini, e in cima sfingi e puttini. Il parapetto dell'altare a sinistra ha, in bassissimo rilievo, San Paolo nella via di Damasco. Sul listello superiore alla mensa, in entrambi gli altari si legge: *Duce inchlytissimo et pientissimo domino Christophoro Mauro Principe.* Furono adunque fatti, come dice l'iscrizione, sotto il Doge Cristoforo Moro (1462-1471) e sembrano opere di artisti fiorentini (Della Robbia?). Però le statue dei santi, di stile più recente, risultano essere opera di Danese Cattaneo, scolaro del Sansovino (1560).

Sopra l'altare di S. Clemente trovasi un elegante bassorilievo con la Vergine e il Bambino fra le statue dei santi Marco e Bernardino d'ignoto fiorentino (1465). Di sotto leggesi l'iscrizione: *Duce Serenissimo Christophoro Mauro.* M.CCCC.LXV. Lo stile del bassorilievo, la data e l'iscrizione del tutto simili a quello dei due altarini presso gli amboni, mostrano essere questi lavori dell'istesso artista fiorentino che costruì quegli altarini. Sono pure assai probabilmente suoi lavori i pilastrini intagliati ai fianchi dell'altare con lo stemma del Doge Moro.

Appartiene pure con tutta probabilità al secolo XV la statua della Vergine col bambino in braccio, che si trova sopra l'ambone destro, e ricorda per l'eleganza della lavorazione le statue della Cappella della Madonna dei Mascoli.

SCULTURE DEL SECOLO XVI.

Il Secolo XVI per ciò che riguarda la statuaria di San Marco è il secolo del Sansovino. L'altezza del classicismo fu da lui e dai suoi scolari portata in San Marco ad un grado di eccellenza, quale è dato difficilmente riscontrare in altri monumenti; ma, ciò non ostante, lo splendore pieno e perfetto di quell'arte stride alquanto con la vetusta sobrietà dell'antico, che nelle sue rappresentazioni mirava piuttosto a trasfigurare i personaggi che a riprodurli artisticamente nelle loro naturali fattezze.

Ciò non toglie che guardate a sè le opere suaccennate non siano degne di ammirazione e di studio.

Porta di bronzo del Coro ed altri lavori di Jacopo Sansovino.

Della porta di bronzo, che dal coro dell'altar maggiore immette nella sacristia diede il disegno *Jacopo Sansovino* proto della Basilica. Questo mirabile lavoro fu modellato negli anni 1545-46 dal Sansovino predetto con l'aiuto di un *Tommaso* scultore, fu compiuto nel 1569 e collocato a posto nel 1572.

Nel mezzo della valva di bronzo stanno la sepoltura e la risurrezione di Cristo.

Superiori a questi bassorilievi e in parte di una rara eccellenza sono gli Evangelisti e profeti che stanno loro intorno. Le teste che spiccano in fuori sono i ritratti dello stesso Sansovino e di alcuni suoi illustri contemporanei. Vi si riconoscono nel superiore, a destra, Pietro Aretino, nei due di mezzo Tiziano a sinistra e il Sansovino a destra. Sembra che l'inferiore a destra sia il Palladio.

Nel riquadro superiore, sull'orlo del sepolcro di Cristo leggesi l'iscrizione:

Deo D. Marco Federicus Cont. D. Marci Procurator sancto ejus erario praefectus erigi curavit. E più basso: *Opus Jacobi Sansovini (Florentini).*

La cornice architettonica della porta è un superbo fregio marmoreo del Sansovino medesimo.

Morto il Sansovino nel 1570, prima che la porta fosse messa a posto, la porta medesima fu soggetto di liti tra il figlio dell'autore, Francesco Sansovino, e la Procuratia di S. Marco. Nell'anno 1572 si addivenne ad una transazione, per cui Francesco Sansovino ricevette in pagamento della *porta* ducati d'argento 1350, netti da ogni ulteriore spesa. La porta costò inoltre altri 422 ducati d'oro per mano d'opera e materiali.

Del Sansovino è pure il portello del tabernacolo nel retro-altare dell'Altar maggiore. Ha, scolpito in bronzo dorato, il Salvatore tra una gloria d'angeli, che tengono in mano gli strumenti della passione.

Ugualmente di Jacopo Sansovino sono quattro delle otto figurette sorgenti dalle due balaustrate, che dividono il Coro dal resto del Presbiterio, e rappresentano i quattro evangelisti. Furono compiute l'anno 1553. Sotto ciascuna, nel plinto, si legge: *Jacobus Sansovino, florentinus, faciebat.* Di queste figurette il Burckhardt scrive: « È l'unica opera nella quale il Sansovino abbia pagato un evidente tributo al soverchiante influsso di Michelangelo. Senza difficoltà si riconosce quale prototipo di queste figure il *Mosè* di Michelangelo, anche confessando che fra tutte le imitazioni queste sono le più libere ed indipendenti. »

Le altre figurette delle due balaustrate, appartengono al secolo XVII.

Del Sansovino sono ancora i sei bassorilievi in bronzo soprastanti alle tarsie sui parapetti delle loggie che fiancheggiano il presbiterio. Furono compiuti dal 1537 al 1544. Rappresentano: San Marco che battezza gli infedeli. — Alcuni miracoli del Santo. — Il martirio del Santo. — Il pio servo liberato dalle sevizie del padrone per intercessione di S. Marco. — La conversione del padrone. — La salute restituita ad una donna per intercessione di San Marco.

Lavori degli scolari del Sansovino.

Le sei piccole statue di terracotta bronzata (quattro santi e due sante) che stanno sopra gli stalli dei canonici sono lavori diligenti di *Pietro da Salò*, scolaro del Sansovino. Siamo condotti ad attribuirgliele per l'impronta della scuola del maestro, che evidentemente in esse si rivela. Queste e non altre devono essere infatti « quelle opere assai buone che Pietro da Salò lasciò nella tribuna di San Marco » a detta del Vasari. Il Selvatico invece vedeva queste opere nei bassorilievi dell'altare dietro al maggiore, ma a parte lo stile piuttosto lombardesco, quell'altare fu opera di Lorenzo Bregno.

Di *Danese Cattaneo* (1560), scolaro del Sansovino, sono le due statue dei SS. Iacopo e Paolo, che stanno sui due altarini omonimi, come s'è veduto trattando degli stessi. (V. *Sculture del secolo XV*).

A *Tiziano Minio* da Padova e *Desiderio da Firenze*, scolari del Sansovino, appartengono i bassorilievi in bronzo del coperchio della grande vasca battesimale del Battistero (1545). Rappresentano gli Evangelisti ed alcuni fatti della vita di San Giovanni.

Il Burckhardt così li loda: « Questi bassorilievi sono per la composizione fra i migliori della scuola del Sansovino, non escluso lo stesso maestro ». Al Selvatico però parevano « volgari assai, non tanto per lo stile ammanierato, quanto per la poca finezza del getto ».

La statua in bronzo che sta sopra la vasca battesimale è opera di *Francesco Segalla* padovano, a cui fu affidato questo lavoro nel 1565.

CAPPELLA E MONUMENTO DEL CARDINALE ZENO.

Il Cardinale Giovanni Battista Zeno, morto nel 1501, lasciò alla Republica 5000 ducati per un deposito. In memoria delle sue benemerenze la Republica gli fece erigere questa Cappella, che si intitola anche *Madonna della Scarpa*, a motivo di una scarpa dorata che vedevasi sporgere ancora parecchi anni or sono da uno dei piedi della Madonna. La Cappella si cominciò nel 1503 sotto la direzione di Alessandro Leopardi, cui successe Tullio Lombardo, e fu finita nel 1516.

Nel mezzo: Un'arca di bronzo con sopra la figura del Cardinale, e attorno sei Virtù — opere di *Paolo Savini* (1507-1510).

L'altare, quasi tutto in bronzo, sta sotto un padiglione con fregi elegantissimi di *Antonio Lombardo*. Sull'altare: La Vergine col Bambino, ed ai suoi fianchi i santi Giambattista e Pietro — statue lodatissime di *Paolo Savini* (1507-1510). Il Bambino sopratutto era ammiratissimo dal Burckhard. Sul piedestallo della Madonna vi è il nome del fonditore: *Petri Iohannis Campanati — MDXV*. I piedistalli in marmo delle colonne del ciborio furono scolpiti da *Tullio Lombardo* (1506).

Appartengono ancora al secolo XVI le seguenti opere di scultura: l'Eterno Padre, i due angeli in bassorilievo e le figurine in marmo di S. Francesco d'Assisi e di Antonio da Padova che stanno attorno al retro altare dell'altar maggiore. Sono lavori di *Lorenzo Bregno*. Il portello di quel tabernacolo è, come fu detto, di J. Sansovino.

Sull'altare di San Clemente: Pala marmorea avente in bassorilievo i santi Andrea, Jacopo, Nicolò e ai loro piedi il doge Andrea Gritti (1522-1538) d'ignoto. Serviva da pala sull'altare della Cappella di S. Nicolò in palazzo Ducale, e fu qui portata in tempi recenti.

Uscendo dal Battistero: pila dell'Acqua Santa — stile lombardesco — forse di *L. Bregno*.

SCULTURE DEL SECOLO XVII.

Pochissimi sono i lavori di scultura in S. Marco che si devano ascrivere alla decadenza dell'arte.

Appartengono al secolo XVII: Le quattro statue di santi guerrieri che sormontano le quattro cuspidi laterali esterne della fronte principale. Sono opere manierate di *G. Albanese*, vicentino (1618). Furono ivi collocate in sostituzione di altre cadute pel terremoto del 26 Marzo 1511.

Le portelle che chiudono la nicchia dell'Altare della Madonna hanno scolpite in bronzo le figure dei santi Luca e Giovanni e portano al basso le sigle dell'artista ignoto che le modellò: *B. B. F.* (1617). — Ai lati del tabernacolo dello stesso altare: Due angeli in bronzo del secolo XVII. Anch'essi hanno sullo zoccolo le sigle *B. B. F.*

Sopra le due balaustrate che dividono il coro dal resto del Presbiterio, due per parte, ai lati di consimili figurine del Sansovino: i quattro principali dottori della Chiesa di *Girolamo Pagliari*. Sotto si legge la data: MDCXIV.

Dopo questa data, vale a dire dal principio del 1600, non si hanno altre opere notevoli di scultura in San Marco. Cominciò allora il periodo della conservazione, che doveva protrarsi fino al cadere della Republica. Se altri lavori, come ad esempio nel musaico, furono compiuti anche durante tutto il secolo XVII e parte del XVIII, ciò si deve ascrivere unicamente al fatto che i pezzi preesistenti fossero caduti, poichè dalla conservazione inalterata delle parti più durevoli e della disposizione del monumento, appare che non si voleva più toccarlo oltre lo stretto bisogno. S. Marco era compiuto, nessuno poteva più portarvi la propria mano innovatrice e profana.

Altre sculture di età che non ci pare di poter approssimativamente precisare sono:

I due Angeli che stanno ai lati della porta principale nell'atrio. Uno di questi Angeli è di gesso.

I quattro Angeli dorati che stanno presso i quattro pinnacoli della cupola centrale. Sono di scuola fiorentina, ma probabilmente di fattura veneziana.

Le sei figurine sedute rappresentanti il Salvatore, gli Evangelisti e S. Pietro (?), che si trovano sopra il padiglione dell'altar maggiore.

L'Annunziazione che sta davanti la cappelletta del Crocefisso.

F. Saccardo.

r) Leone. — Marmo. — Bassorilievo nel monumento a Benedetto Pesaro. — (1503). — Chiesa dei Frari.

XIII.

COLONNE STORIATE
CHE SOSTENGONO IL CIBORIO
DELL' ALTAR MAGGIORE.

AVVERTENZA DELL' EDITORE
SUL PRESBITERIO IN GENERALE.

PRIMA CHE ENTRI A parlare il dotto illustratore delle singolari colonne della tribuna o ciborio, ci pare assai conveniente rispondere ad una probabile osservazione dei lettori. « Com'è, (può facilmente dire qualcuno) che di tante altre parti, di tanti anche minuti adornamenti della Basilica, si ragiona di proposito in tante monografie dell'Opera, e fu poi dimenticato il Coro, importante e nobilissima membratura dell' insigne edifizio? »

Non fu punto dimenticato, rispondiamo: anzi se n' è parlato già sotto diversi aspetti nelle due prime Parti, e se ne parlerà in appresso; e se di proposito non ne trattiamo qui, che sarebbe forse il luogo più opportuno, egli è appunto per non cadere in noiose e sazievoli ripetizioni. Della sua originaria e poi della sua modificata struttura e altresì della sua elevazione disse già il Cattaneo (P. II) toccando della Chiesa dei Partecipazii, di quella degli Orseoli e in fine della riedificazione del Contarini. Della cancellata che lo chiude sul davanti è fatto cenno nel Supplemento cronologico (P. II), dove è accennato eziandio alle opere del Sansovino che lo adornano, ai tabernacoli ogivali che lo fiancheggiano, all'altare dello sfondo e ad altri particolari. Altri più innanzi dee ragionare de' suoi musaici, del pavimento, dei marmi, delle valve, degli intarsî, delle statue, e in fine di quei lavori del secolo nostro, resi necessarii dalla mutata condizione della Basilica, che diedero all'altar maggiore e al Presbiterio in generale l'aspetto che ha al presente. Al che se si aggiunga quanto nella Parte I è scritto sull'intervento del Doge a S. Marco, sulla dignità e privilegî dei Primicerî, sui particolari dei Riti che qui si compievano, e infine sulla Cappella musicale, facile è comprendere, che nulla fu ommesso di quanto anche al Coro in ispecie si appartiene: e facile ancora riesce ad ogni discreto lettore, raccogliendo in uno le sparse membra e giovandosi delle Tavole, massimamente di quelle della Raccolta di fac-simili (*), il farsi un pieno concetto di quello che fu e di quello che è oggi questa principal parte del Santuario.

(*) V. il vol. dei Docum. dell'Aug. duc. basilica. Raccolta di fac-simili, tav. XXXI, e XXXVI.

Null'altro pertanto qui resta a dire, se non che questo presbiterio, colla sua lunghezza massima di metri 24 sopra una massima larghezza di metri 8.40, col suo arcone anteriore, col suo quadrilatero sorreggente la cupola a pennacchi coronata di sedici finestrelle, coi due voltoni laterali, coll'abside ornato di tre svelti nicchioni nello sfondo, risponde appuntino per carattere, per dimensioni, per ricchezza di marmi, di musaici e di fregi, a tutto il rimanente del tempio, accompagnandone giusta la diversa altezza le zone, le colonne binate, le stesse cornici. Certo potrebbe apparire più splendido, se da tramontana e da mezzodì non gli togliessero alquanto di luce le due grandi casse degli organi laterali: e forse è perciò che si studia ora di sopprimerle, per quanto ci fu riferito. Certo potrebbe ancora apparire più ampio ed augusto, se troppa area non fosse occupata dal trono patriarcale, e troppo dei ricchi marmi delle pareti non fosse tolto alla vista dagli stalli dei canonici e del clero. Ma poi che i tempi mutati e il corso quasi d'un secolo diedero e sancirono a S. Marco l'onore della Cattedra patriarcale, chi oggimai, per quel solo inconveniente artistico, vorrebbe rinunciarvi? Ad ogni modo, anche così come è, il presbiterio è ricco e maestoso, e merita per molti particolari l'attenzione del riguardante.

Fra i quali particolari noi non porremo i due piccoli tabernacoli con colonnine ottagone di breccia corallina, con basi, mensole, capitelli e timpano sullo stile del Cinquecento, che fregiano le pareti fra le colonne binate inferiori e le superiori, a fianco dei palchetti o logge minori del coro, l'un contro l'altro, e che racchiudono due angeli in mosaico; e lasceremo il buon Sansovino credere e scrivere che le quattro colonnine, due per banda, « sono del pulpito o pergolo della casa di Pilato, che guardava sopra la piazza, sul quale fu condotto Cristo, quando disse al popolo *Ecce homo,* ed in segno di ciò i predetti angeli hanno in mano la croce ». Piuttosto ci soffermeremo innanzi al ciborio o tribuna, magnifico per sè stesso, e sorretto da quelle quattro insigni colonne, di cui segue l'illustrazione.

Esso è di verde antico, non già di serpentino, come il Sansovino scrive, sbagliando. Ha forma quadrangolare ed è ad archi semicircolari incorniciati da una fascia di marmo a fregi scolpiti e dorati. È ben piantato sopra le suddette colonne, le quali, come dice lo Stringa: « aiutate sono a sostenere, come fanno, il vôlto, ma ancora a starsene ritte et non pendere da parte alcuna, da certi ferri vagamente lavorati, che

sopra i capitelli d'esse colonne posti attraversano per ogni dove il detto vôlto e lo fanno star forte e saldo senza appoggio all' intorno di sorte alcuna ». I ferri odierni per altro non sono gli antichi dello Stringa; furono lavorati nella prima metà del secolo nostro.

Sormontano il ciborio sei figure di marmo greco; davanti l'*Ecce homo* fra i due Santi, Marco e Giovanni, di dietro la figura del Redentore fra S. Matteo e S. Luca. Cinque vi erano già nella seconda metà del secolo XVI: la sesta, il Redentore, vi fu aggiunta nel 1751 da Pietro Monaco, che vi appose il suo nome. Sorgeva un tempo a coronare il ciborio, senza per altro alcun impaccio alle dette statue, un cupolino di legno a squame dorate: ma dopo un incendio, come nota lo Stringa succitato, accaduto nella notte di Natale per le troppe candele accesevi in giro, fu tolto via; e forse è quel cupolino medesimo o altro posteriore rimessovi poi, che il Pellanda nel tempo nostro potè vedere e lasciarci disegnato di sua mano.

Ma il più curioso ornamento di tale tribuna sono senza dubbio le quattro colonne che la sostengono: e su queste è tempo che lasciamo il ch. A. Zorzi ragionare da par suo.

Tribuna dell'altare nel Presbiterio della Basilica come esisteva nel 1602 (vedi Sansovino, libro XI, capo XLI a carte 25, ediz. con note del C. Stringa). Nell'altare oggidì conservasi il Corpo di san Marco, ricompostovi il 26 agosto 1835.

COLONNE STORIATE CHE SOSTENGONO IL CIBORIO DELL'ALTARE MAGGIORE.

I PIACE PREMETTERE che queste quattro colonne costituiscono il più interessante e completo monumento scultorio dell'arte cristiana antica giunto fino a noi, puossi dire miracolosamente, attraverso le ingiurie del tempo; esempio mirabile della sapienza degli artisti antichi nel figurare soggetti sacri.

Rappresentano fatti dell'antico e del nuovo Testamento. Sono alte metri 3,01 con centimetri di periferia all'imoscapo 1, 19, alla rastremazione 1, 15, e al sommoscapo 1, 13.

Ciascuna è divisa in nove zone orizzontali, ripartite da nove colonnine rastremate al basso ed in alto, con base attica assai alta, e capitelli formati da due foglie incurvate esternamente alla cima, con fiore nel mezzo dell'abaco. Sopra vi girano piccoli archivolti, le cui modanature invece di scendere verticalmente ad impostarsi sul capitello, piegano al disopra di questo orizzontalmente congiungendosi le une con le altre.

Le nicchiette risultanti dagli archetti sono scavate nel semicatino a conchiglia saliente dal basso, e veggonsi, in molte, traccie di doratura.

Sopra gli archetti girano nove fascie 4 centimetri larghe, dalle quali al disotto sporgono fogliette, consunte in gran parte, che occupano breve spazio nel mezzo del vano dei sopra archi. Portano queste fascie iscrizioni latine, a caratteri romani, con abbreviature, relative ad ogni soggetto rappresentato nelle nicchie sottoposte.

È da notarsi, che il Cav. Ongania commettendo all'artista il disegno d'esse colonne, ha voluto dare nelle Tavole *327a, b, c, d*, del Portafoglio V l'idea della disposizione nella quale si trovano a sostegno del Ciborio, per cui le due nel mezzo della Tavola N. 1 e N. 2 sono quelle dietro l'altare, le due ai lati destro e sinistro N. 3 e N. 4, quelle dinanzi l'Altare. Si disegnarono come se ciascuna colonna fosse stata tagliata perpendicolarmente dietro e distesa: ma se in tal maniera i soggetti vennero spostati, e se le rappresentanze spesso vennero cominciate a destra e finite a sinistra, e viceversa, e se alcune figure sono letteralmente tagliate, onde vedesi ad esempio la Maddalena che lava i piedi di Cristo nella prima nicchia a destra, ed il busto del medesimo nell'ultima a sinistra, fu perchè si pensò fosse sufficiente di ritrarre il carattere generale artistico, e si è reso questo unitamente al tono del colore. Ma si avverta che le colonne sono state anche riprodotte intere in eliotipia (vedi Portafoglio V Tav. *327a. 327b. 327c.*) e per certi particolari ad illustrazione del testo, si può consultare al Portafoglio V le Tavole *327d* che verranno citate nei luoghi opportuni.

Le cronache manoscritte non parlano di queste colonne. Si accontentarono i vecchi scrittori di guide, di accennarne la esistenza e descriverne i soggetti, ma non fu che nella fine del secolo scorso e nel presente che divennero oggetto di studî più accurati.

Avanti però di entrare nella archeologica questione, le descriveremo dettagliatamente per maggior comodità degli studiosi e nostra, secondo l'ordine cronologico delle rappresentanze, che segue dall'alto al basso in ciascuna; ed a spiegare esse rappresentanze così dottamente condotte, ci serviremo del linguaggio dei moderni Archeologi, che trattarono più diffusamente dell'arte cristiana dei primi secoli.

I. COLONNA.

Dietro l'altare — a.

Zona I. — *Isacar Pontefice dispregia Gioacchino e le sue offerte.*

VSACHAR PONTIFEX DESPEXIT IOACHIM
ET MVNERA ЄIVS SPREVIT.

Il Pontefice è barbato, ha il pallio sacro, che coprendogli il cidari scende sugli omeri, ed è fermato sul petto da una fibula. Dal braccio destro nudo si congettura che abbia la tunica corta. Nella sinistra tiene la pisside degli incensi e nella destra il turibolo: davanti a lui sta una specie di mensa coperta da un panno. Ai lati, in tre nicchie a destra, veggonsi tre figure di leviti con tunica lunga a corte maniche e penula, ed uno nella sinistra ravvolto nel pallio con l'indice teso.

Gioacchino precede due servi vestiti di tunica corta e penula, calzati fino al collo del piede, che recano l'offerta di due agnelli: il medesimo si scorge nella quinta nicchia a sinistra, con le mani elevate in atto di dolore o sorpresa. Anna, col pallio ravvolto intorno al capo, sta davanti ad un uomo, forse l'istesso Gioacchino, seduto, con libro aperto, (la Scrittura)? sulle ginocchia, con l'indice e il mignolo della destra appoggiati sul medesimo e tesi, gesto di chi dimostra, mentre essa tiene la mano destra un po' elevata ed aperta, gesto di chi ascolta con sorpresa.

Zona II. — *Gioacchino ed Anna vengono consolati dall'Angelo che loro predice la nascita di Maria.*

ADORTATVR ACL̄' IOACHIM ЄT ANNAM
P̄DICЄNS ЄIS FILIAM NASCITVRAM.

Due Angeli vestono tunica e pallio ed hanno le ali. Il costume di dar le ali agli Angeli si usò fino dai tempi di Papa Sisto III (432-440). Uno è rivolto verso Gioacchino ed ha una verga o scettro in mano, simbolo della divina podestà; ha l'indice teso per imporre attenzione, mentre Gioacchino in atto sommesso porta la destra alle labbra, gesto usato dagli antichi per esprimere reminiscenza, e qui significa che Gioacchino pensa alla promessa divina e fa a sè un obbligo di non mai dubitarne.

L'altro è rivolto ad Anna, pure con l'indice teso, ed essa sporge le braccia con le mani aperte in atto di accogliere la promessa. La stessa Anna è raffigurata in piedi, stendendo lieta le braccia verso una graziosissima rappresentazione di una colomba montata sopra un ramo d'albero fronzuto, che dà l'imbeccata a due piccioni,

simbolo della fecondità e della prole. In altre nicchie parla con una donna del suo concepimento, e seduta, ravvolta la testa nel pallio con le mani giunte al petto, sembra in atto di riconoscere il miracolo operato in lei da Dio.

Zona III. — *Gli Angeli continuano a trattenere Gioacchino ed Anna del mistero della Concezione della Vergine.*

ITEM FATVR ANCEL' AD IOACHIM ET AD ANNAM
DE FECVNDITATE? FERENDA.

In questa rappresentanza le figure sono alquanto consunte.

Anna sta seduta e ragiona con due angeli in piedi, poi un altro angelo parla con Gioacchino. Anna di nuovo nella sesta nicchia tiene le braccia piegate ed aperte e le mani tese, atto di orante. Nell'ultime due nicchie vedesi Gioacchino, che ordina ad un servo vestito di tunica corta, stretta alla cintola, con le scarpe, *perones*, (proprie di gente rustica), di preparare le offerte da recarsi al tempio.

Zona IV. — *Nascita della Vergine ed offerta dei doni al tempio.*

MATER DEI NASCITVR:
MVNERA OFFERVNTVR IN TEMPLO † IOACH > AA.

Anna seduta, posando il viso sulla palma sinistra, in atto di riposo, riguarda la bambina Maria uscente a metà da un vaso a forma di calice, tenuta da una donna. Altra donna sta in piedi con pannolino fra mani. Gioacchino ed Anna si abbracciano esultanti per la sublime grazia ricevuta.

Gioacchino, preceduto da un servo che ha in mano un agnello, reca offerte d'animali al Sommo Sacerdote, seguito da un levita, che, senza pisside e turibolo, è abbigliato come nella prima zona, e sta ritto dinanzi all'altare.

Zona V. — *Sacrificio a Dio per la prole ricevuta.*

OFFERTVR SACRIFIVM DEO
PRO BEATA PROLE RECEPTA †.

Anna allatta la divina infante. Seguono due sacrificatori vestiti di esomide, in atto di svenare un vitello posto sopra un altare; più avanti altre figure di assistenti al sacrificio.

Zona VI. — *La figliolina Maria vien condotta al tempio con doni.*

MATER SALVTIS NOSTRE
DVCITVR CVM MVNERIBVS IN TĒPLVM †.

In questa rappresentanza è da notarsi la forma architettonica di una casa da cui esce la Verginella, che poi viene condotta al Tempio da Gioacchino ed Anna, con offerte.

Il Pontefice seduto, ha alla sua destra un giovine levita presso di una mensa coll'antipetto traforato, sopra cui si posano i doni. Egli posa la mano sul capo della Vergine in atto di benedirla.

In una nicchia a sinistra Anna è in atteggiamento di mirare il cielo, con una mano alzata in atto di adorazione e con l'indice spiegato quasi voglia additare il compimento della profezia.

Zona VII. — *Altra offerta di doni nella solennità delle lampadi.*

MVNERA CVM LAMPADIBVS OFFERVNTVR DEO
PRO VIRGINE NATA.

Gioacchino reca in mano due colombe; Anna altro dono: sonvi altre figure con lampade accese.

Zona VIII. — *Il Pontefice Isacar riceve nel Tempio la Verginella Maria e le porge la mano quasi per aiutarla a salire i gradini.*

YSACHA VIRGINE RCIPIT IN TEMPLO
Q'NL̊LO IVVANTE P̄ SEĜD' ASCEN DIT. †.

In questa rappresentanza vedonsi tre figure di donne con lampadi. Gioacchino seguito da Anna, con doni nella mano, presenta la Verginella, mentre il Pontefice in piedi le porge la mano invitandola a salire i gradini. Il medesimo Pontefice, vestito del pallio sacro affibbiato sul petto, sopra la tunica podere e coloba, col cidari in capo, stando in piedi incensa un angelo, mentre evvi altra figura in piedi davanti una mensa coperta, con le mani tese verso lo stesso angelo, la cui mano però è rotta. Il porre le mani nelle mani altrui significa il darsi ad altri per istromento della sua volontà. E qui potrebbe significare il consenso alla nuova legge, che manifestavasi nel suo principio con l'adempimento delle profezie nella nascita della Vergine.

Zona IX. — *Miracolosamente apparisce florida la verga di San Giuseppe.*

† VIRGA IOSEPH APPARVIT FLORIDA
CVI VIRGO FVERAT COMMENDANDA †.

Evvi il Pontefice in piedi col braccio teso e l'indice spiegato. Altre figure vi compaiono palliate; altre vestite di lunga tunica e penula, in atto di sorpresa per il seguito miracolo o in atto di additarlo. La Vergine sembra due volte rappresentata, a destra con una verga, presso San Giuseppe che ha le mani stese, gesto di meraviglia, ed a sinistra presso il medesimo, ambi con un rotolo fra le mani.

II. COLONNA.

Zona I. — *Annunciazione della Vergine. — Sospicione di San Giuseppe. — Visita a Santa Elisabetta. — Nascita di Gesù.*

ANNVNTIATIO ⁝ SVSPITIO ✱ MARIA :
MARIA ITAD HELISAB > ⁝ NATIVITAS IHV CRISTI :

Tutta questa colonna ha sommo interesse per certi caratteri speciali dell'arte antica cristiana. — La Vergine Annunziata è in piedi, vestita di lunga tunica col pallio che le copre la testa e che essa solleva con la mano sinistra, gesto che esprime il porgere udito alle parole dell'Angelo, ed in pari tempo modestia e pudore. La sua mano destra è spezzata. Un frammento di marmo indica nella nicchietta la colomba, figura dello Spirito Santo, che per l'assenso che Ella diede alle parole dell'Angelo, operò in Lei il mistero. L'Angelo, in sembianza di un giovane serio e grave, è in piedi, alato, cinto il capo da una fascia a guisa di diadema; porta nella sinistra e tiene appoggiata alla spalla, una verga, indizio della divina podestà, ed ha la destra un po' alzata con l'indice teso, come accenni che la Vergine concepirà per l'assenso. Questo concepimento per l'assenso dato suole dai santi Padri esprimersi con la locuzione: *aure concipere*.

Il sospetto di San Giuseppe, che si rappresenta barbato, seduto sopra uno scanno, vestito di lunga tunica a lunghe maniche e pallio cadente dalle spalle, con bastone nella sinistra appoggiato alle ginocchia, doveva essere significato dal gesto della mano destra

volta verso la faccia; ma il braccio è spezzato. La Santa Vergine è in piedi dinanzi a lui, con le braccia un po' sollevate e le mani aperte per dolorosa sorpresa, o meglio in atto di dimostrare la sua verginale purità. Nulla di particolare ha la visita a Santa Elisabetta; notabilissima invece è la rappresentanza della Natività.

La Vergine è seduta sopra una sedia, specie di trono, per indicare la dignità di Madre di Dio. Non è rappresentata giacente, per esprimere che non era seguito il parto nel modo comune, ed è in tal modo espresso il mistero per far intendere non esservi stato bisogno di altro concorso, perchè il bambino venisse riconosciuto e adorato. Ha la sinistra sul ginocchio, il braccio destro e la mano raccolti a sè, in atto di venerazione verso il divino infante, e in atto pure di attestare la sua verginità e dignità di Madre di Dio verso la figura di donna al basso, presso la greppia, che piegato un ginocchio, stende verso di Lei il braccio in modo di supplica.

Questa è l'ostetrice Salome che, secondo una vecchia leggenda, dubitò della Verginità di Maria, e per castigo n'ebbe il braccio assiderato: quindi prega per ottenere il perdono e la guarigione. Tale rappresentanza si usò spesso nel secolo sesto, volendosi così contro l'eresia di Eutichete far conoscere che la Vergine era vera Madre di Dio.

Il bambino sta nella greppia ravvolto in pannilini, col bove e l'asinello che lo riscaldano. La usanza di mettere questi due animali ebbe origine dall'interpretazione data a due luoghi delle Scritture di Abacuc (III, 2) e di Isaia (I, 3), in guisa da credere che si parlasse letteralmente di due animali; tanto più che questi sembrarono simbolo dei due popoli ebreo e gentile.

Tutti i particolari di questo mistero scorgonsi in molte sculture dei secoli IV, V e VI.

Zona II. — *L'Angelo annunzia la nascita di Cristo a' pastori. — I Magi stanno esaminando le scritture. — Erode che si conturba.*

ANGEL AD PASTORES NVNTIAT ⁝ SCRVTATIO
P̄PHETIE P STELLA ⁝ HERODES ⁝

I pastori in numero di tre vestono rozza tunica che lascia le braccia ignude, portano i perones, *calceamenta rustica* ed in mano il bastone o pedo ricurvo; uno d'essi ha un sacchetto o bisaccia sospesa a cinghie che passano intorno al collo. Uno solo riguarda l'Angelo, gli altri due la stella, quello di mezzo anzi col braccio alzato l'addita. Tre pure sono i Magi; non ne fu mai determinato il numero; nelle sculture dei primi tempi se ne vedono due, tre e quattro. Il loro costume: tunica succinta a lunghe e strette maniche, clamide affibbiata sul petto, lunghi calzoni detti anassiridi, scarpe e pileo ricurvo; sono barbati.

Il primo è piegato osservando una sfera posata sopra alto tripode, quel di mezzo ha in mano una carta spiegata, il terzo addita la stella, che è pure additata da un altro angelo, con la mano aperta, gesto di esultanza, ma che potrebbe anche essere gesto di affermazione della profezia avverata; forse la mano che è guasta avea l'indice un po' curvo, modo di chi afferma. Il costume di additare la stella è antico e comune: essa non solo indica, ma ancora simboleggia il Verbo Incarnato, e secondo alcuni santi Padri è Cristo medesimo apparso a' Magi sotto le sembianze di una stella. Erode, barbato, veste istessamente come i Magi: sta seduto sopra una scranna; ha la gamba sinistra piegata sotto la destra e vi posa una mano, mentre reca l'altra alla mascella, nell'atto di chi siede meditabondo e angosciato.

Zona III. — *Adorazione de' Magi. — Invito alle nozze di Cana.*

MAGI VENIVNT AD CHRISTVM ⁝
INVITATVR AD NVPTIAS IHS CHANA GALILEЄ ⁝

Presentano i Magi, con le mani coperte dalla clamide, segno di rispetto e venerazione, le loro offerte d'incenso, oro e mirra, lavorate a guisa di pallottole, sopra bacili o piatti rotondi. La Vergine è assisa col bambino in grembo, costume antichissimo, e comunemente usato. Giuseppe è alla sua sinistra in piedi, con la mano destra alzata presso la guancia, esprimendo attenzione. La stella vedesi al di sopra della sesta nicchia, e serve anche alla susseguente rappresentanza, perchè qui, stando Maria in piedi, ricorda la dignità di lei e la divinità del Figlio, che apparisce per la prima volta adulto, nella nicchia appresso, pur in piedi, vestito di lunga tunica e pallio alla esomide, in sembianza giovanile coi capelli ricciuti. L'invito alle nozze vien loro fatto da un servo, o meglio da uno schiavo, vestito di sola e cortissima esomide affibiata alla sinistra spalla, che lascia anche il braccio sinistro ignudo; esso ha la testa vôlta verso Gesù e Maria, mentre addita una strana fabbrica nell'ultima nicchia, specie di larga torre col comignolo appuntito a doppio piovente e finestre grandi ad arco semplice; sopra la metà inferiore d'essa torre formata a riquadri, vedonsi dei frammenti che sembrano drappi. È sostenuta da un'architrave e stipiti, a guisa di porta, senza imposte; sul davanti sta uno scanno basso con sopravi un vaso, dal quale sormonta un frammento che non si può decifrare che sia. Pare che la fabbrica indichi la casa dove doveano seguire le nozze, ed il vaso i doni fatti agli sposi, o l'avviso che in quella casa si celebravano feste e banchetti.

Zona IV. — *Vocazione degli Apostoli nel Mare di Galilea. — Nozze in Cana Galilea.*

VOCATIO DISCIPVLORVM IN MARЄ GALILEE ⁝
NVPTIE IN CHANA GALILEЄ.

Gesù in piedi stende il braccio con l'indice e medio tesi, per significare che parla verso i discepoli, uno dei quali è in piedi sulla terra, due seduti in barca, il terzo è in piedi in altra barca. Il primo indossa l'esomide, gli altri vestono tunica interiore, ravvolta la parte superiore alla cintola, epperò hanno il petto e le braccia ignudi. Questa rappresentanza è molto guasta. Mancano la testa di Gesù, la gamba destra del primo discepolo, la testa e il braccio sinistro e la mano destra del secondo; non vi sono che due frammenti informi di tutto il corpo del terzo, e manca il braccio destro al quarto. Le nozze sono rappresentate da due figure, una mancante della testa, ed ambedue del braccio destro, assise davanti una mensa con vaso nel mezzo e vivande. Maria in piedi nell'ultima nicchia, ha le mani coperte del pallio, per indicare e venerazione verso il figliuolo e la preghiera allo stesso di operare il miracolo.

Cristo in piedi stende la destra, e questo gesto preludia il prodigio. Ambi sono preceduti da un servo, vestito come nella zona III.

Maria è pure in piedi nella nicchia quinta e stende la mano verso la nicchia dove è raffigurata la mensa, con l'indice e il mignolo spiegati, per indicare che parla, che conforta gli ospiti e li esorta a fidare in ciò che sta per operare il Figliuolo.

ZONA V. — *Gesù tramuta l'acqua in vino nelle nozze di Cana. — Scaccia i profanatori del Tempio. — Discorre con la Samaritana.*

DE AQVAVINVM ⁝ EIECTIO DE TEMPLO ⁝
IHSLOQVITVR SAMARITANE ⁝

Vedesi Gesù seduto che parla con l'Architriclino il quale sta in piedi: seguono due servi con le urne a piedi, in cui versano l'acqua dalle anfore. Le urne sono due sole, secondo il costume usato nelle sculture antiche, a differenza delle pitture dei vetri cimiteriali in cui se ne veggono disegnate di più. Comunemente gli antichi artisti indicavano la pluralità degli oggetti più frequentemente con due soli anzichè con un maggior numero. Vi è nella quinta nicchia di questa rappresentanza un apostolo, come spettatore e testimonio, personificando la tradizione proveniente da quelli che furono spettatori e testimoni de' miracoli e ne tramandarono la memoria con sermoni e scritti. Nella seconda rappresentanza Gesù è in piedi, raccoglie con la sinistra il pallio avvolto intorno la persona alla esomide, onde ha libero il braccio destro, che tiene alzato col flagello in atto di percuotere due figure, che rappresentano i mercanti vestiti di tunica corta e penula, calzati, uno coi perones, il quale ha in mano una specie di fiasco a collo lungo. — La Samaritana immagine della vocazione dei gentili, senza velo al capo, perchè plebea, tiene la secchia sopra il pozzo; e vi è presso un indizio di porta, che forse indica la porta della Città: ha la destra mano tesa verso Cristo in atto di sorpresa, mentre egli siede stendendo i due diti, che come abbiamo veduto, è gesto di chi parla.

ZONA VI. — *Il capo de' pubblicani Zaccheo per vedere Gesù ascende il sicomoro. — Gesù viene a Zaccheo. — Il Regolo prega per il figlio.*

ZACHEVS ASCENDIT ⁝ IH̅S VENIT A̅ZACHEV ⁝
REGV̅LORAT P̅ FILIO ⁝

Vedesi il pubblicano già salito sull'albero e Gesù che gli favella. La figura a sinistra di Zaccheo sembra un discepolo di Cristo. Nella rappresentanza che segue sono personificate le virtù di Zaccheo, il quale disse a Gesù: *Ecce dimidium bonorum meorum, Domine, do pauperibus:* ecc. (Luca CXIX, v. 8), in una figura con un vase in terra, da cui ha attinto in un bicchiere un liquore che dà a bere ad un povero con bastone in mano. Vi è alla sinistra Gesù. — Il Regolo veste la clamide sopra una tunica cinta, ed ha il capo coperto. La figura che gli sta appresso con le maniche della tunica rialzate e la parte superiore del pallio ravvolta alla cintola, con le braccia distese e le mani aperte in atto umile, è del seguito del Regolo, e così la donna ravvolta nel pallio.

ZONA VII. — *Gesù esaudisce il Regolo. — Unge col fango gli occhi del cieco nato e lo risana.*

ITEM DE R̅GVLO ⁝
LVTVM FECIT D̅N̅S > VNXIT OCVLOS CE̅ NATI ⁝

Qui si vede il Regolo con le mani velate dalla clamide, che ringrazia Gesù di essere stato esaudito, ed è seguito da un uffiziale vestito di corazza con lo scudo e la lancia. Nella seconda rappresentanza è seguito Gesù da un apostolo, e parla al cieco nato che sta in atteggiamento umile davanti a lui, e porta un bastone.

Il medesimo cieco si vede presso una edicoletta con un vaso al basso, e dall'altra parte evvi una figura vestita di tunica e penula, che dimostra meraviglia per il seguito miracolo.

I ciechi risanati del Vangelo sono prova che Gesù era il Messia da Isaia predetto, che si sarebbe fatto conoscere per questi prodigi.

ZONA VIII. — *Gesù resuscita Lazzaro: guarisce l'infermo della Probatica Piscina.*

QVATRIDVANV D̅N̅S LAZAR̅V SVSCITAT ⁝
SANAT̅ TOLLIT GRAVATVM ⁝

Lazzaro in piedi è involto in un ampio sudario che gli scende dal capo e copre tutta la persona: a' suoi lati vi sono due del popolo vestiti di tunica succinta, con le gambe ignude e scarpe, i quali con una pezzuola si otturano il naso per dimostrare il fetore che rendeva il corpo del defunto. Gesù stende il braccio con le dita spiegate richiamando quel morto corpo alla vita. — Il Paralitico si vede curvo sotto il peso del suo letticciuolo, che si allontana dopo aver ricevuta la grazia da Gesù che gli sta a destra. Delle due figure vicine una in ammirazione rappresenta il popolo o il solito apostolo testimonio del prodigio, l'altra con le due dita indice e mignolo stese, i farisei che mormorano. Sono unite queste due rappresentanze perchè il paralitico è simbolo di perdono, e della nuova vita che si acquista passando dallo stato di peccato alla grazia: e la resurrezione di Lazzaro è simbolo di quella di Cristo e della nostra.

ZONA IX. — *La Cananea che prega e la di lei figlia risanata. — Il Lunatico risanato. — Il miracolo dei cinque pani e cinque pesci.*

ORAT CHANANEA· ⁝ LVNATIC ⁝ SANAT̅ FILIA̅ CH'ÆE ⁝
SATIAT DE QVINQE̅ PANIBVS ⁝

La Cananea di Tiro sta inginocchiata tenendo l'estremità della veste di Cristo, che a lei si rivolge ma in atto di proseguire il suo cammino. Vi è presso una porta da cui sembra uscita la petente, ed accennata la figura della figlia. Interrompe questa rappresentanza il lunatico seminudo, e la nicchietta è riempita da rami d'albero. Segue ancora la Cananea inginocchiata con le mani coperte dal pallio e la figlia in piedi. Vi è messo il lunatico in mezzo ed interrotta la composizione forse per dinotare quanto disse Cristo alla Cananea: non esser lecito dare il pane de' figliuoli ai cani; mentre il lunatico era ebreo e la Cananea gentile.

La moltiplicazione de' pani viene espressa da due apostoli l'uno a destra, l'altro a sinistra, che tengono sopra un piatto i pani ed i pesci, con Cristo che v'impone le mani, gesto di benedizione.

Rappresentasi di tal maniera questo miracolo in varî antichi sarcofagi.

III. COLONNA.

Zona I. — *Il Discepolo invitato da Cristo gli chiede permesso di andar prima a seppellire suo padre; e lo scriba che prontamente si esibisce di seguire Gesù dovunque andasse.*

DOMINE P̄M̄TTEME PRIMVM SEPELLIR PATRE MEVM :
SCRIBA DIX̄ SEQVARTE :

Gesù stende la mano invitando il discepolo, che tiene le mani sotto la penula per venerazione; poi Cristo parla col medesimo, dicendogli di lasciar i morti seppellire i loro morti, e questi si scusa. A destra una figura vestita di tunica corta e lacerna, con i calcei fino a mezza gamba, con l'indice teso, parla con uno del popolo del seguito di Cristo. Forse è il seppellitore che ragiona col discepolo. Quindi lo scriba, che sembra avere in capo una specie di pileo ricurvo, con le mani coperte dalla sopravvesta, è in atto di offerirsi a Gesù per seguirlo.

Zona II. — *Gesù sana gl'infermi che gli vengono portati dalle ville e castelli.*

SANAT IESVS EGROTOS Ī GRABATIS DE VICIS SEV VILL'
AD EV̄ DEPORTATOS :

In questa rappresentanza sono da notarsi una fabbrica con cupolino e lunga porta alla romana, ed il letto dell' infermo, che però, essendo guasto, poco lascia scorgere della sua forma.

Zona III. — *Il Paralitico risanato. — I ciechi che si raccomandano. — La vocazione di Matteo e la mormorazione de' Farisei.*

CVRAT PARALITICV CECICLAMANT :
VOCAT MATHM : MVRMVR PHARISEORV

È notabile la forma del letto. Non è un lettuccio povero: quella specie di strato che scende di sotto i materassi lo indica piuttosto signorile. L'infermo alza la mano destra in atto di chiedere la grazia, o per esaltare entusiasticamente la potenza divina di Cristo per il prodigio già in lui operato. Il divino Maestro (seguito da una figura di donna col capo velato appartenente alla famiglia del paralitico) stende il braccio verso di lui.

I due ciechi tengono lunghi bastoni ed uno di loro porta la mano alla fronte, gesto di dolore. La figura seduta vestita di pallio e lunga tunica, con la destra alzata, in atto di porre la propria mano nelle mani di Cristo, gesto che, come abbiamo veduto, significa il darsi ad altrui per istrumento della sua volontà, rappresenta Matteo al suo telonio che si dà a Cristo. L'altra figura, in tunica lunga e penula, è uno de' Farisei, che mormorano, perchè Cristo, secondo essi, violava la legge.

Zona IV. — *La Maddalena a' piedi di Gesù in casa del Fariseo. Gesù entra nella nave con gli Apostoli, comanda ai venti, ed invita Simone.*

RIGANTVR PEDE IH̄V : Ī TRAT NAVIM IMPĀT. VENTIS :
SIMON Ī VITAT IH̄S :

Assai interessanti e belle sono queste rappresentanze. Scorgesi Cristo alla mensa di Simone fariseo, col quale parla giustificando la peccatrice.

L'artista, avendo poco spazio, volle far indovinare nella posa di Cristo il *sigma*, letto, sul quale giace, appoggiando il gomito sinistro alla mensa di forma semicircolare, con un parapetto a tre archetti, sopra la quale evvi un tondo.

A sinistra un servo, in tunica corta, calzato fino a mezza gamba, tiene un vasetto ed una boccia; la Maddalena, inginocchiata a' piedi di Gesù, ha presso il vaso d'alabastro col balsamo, e nella stessa nicchia vi è raffigurato un altro servo che porta un piatto. La forma della barca, comune alle antiche romane, con timone e colla prora piegata, è notabile.

Nella seguente rappresentanza vi è il Discepolo, che prega inginocchiato con grande spavento, e Gesù che stando in piedi maestoso impera ai venti, raffigurati da un faccione dalla cui bocca escono raggi per indicare che soffia. La figura che sta nella stessa nicchietta ove è rappresentato il vento ricorda i discepoli, che visto il miracolo gli dissero ammirati: *Vere filius Dei es.* (Matteo XIV, v. 33).

Zona V. — *Gesù entra nella terra dei Geraseni, libera un indemoniato e permette ai demoni di entrare nei porci.*

VENIT INTERAM GENESANORVM :
DEMONES MITTIT IN PORCOS :

Cristo è seguito da un discepolo, ed ha la mano con l'indice e il medio spiegati in atto di parlare; poi lo si vede ritto entro una barca, dalla quale è per discendere porgendo la mano a un discepolo, che è in piedi in terra. La città dei Geraseni è raffigurata da una porta simile a quella della zona II. Più lungi Cristo stende la mano sul capo dell' indemoniato, in piedi, curvo davanti a lui, mentre veggonsi i porci che gittansi in mare.

Zona VI. *Gesù risana la figlia di Jairo.*

YAIRVS PRINCEPS ORAT PRO FILIA INFIRMA :
ET SANAT ES>:

Una fabbrica, la porta di città de' Geraseni, dalla quale era uscito Gesù, occupa in una nicchia quasi il mezzo della figurazione. Gesù, seguito da un discepolo, parla con l'arcisinagogo, che tiene coperte le mani dalla penula, per reverenza; dietro sta il servo che lo aveva avvisato che la sua figlia era già morta. Altra fabbrica, a guisa di edicola o tempietto, con timpano coperto e finestre, che nel linguaggio dell' arte cristiana dinota atto religioso e che Dio vi ha culto, occupa la nicchietta sesta. Artistica ed assai graziosa è la posa della figlia assisa sopra il letto, posando i piedi sullo sgabello, mentre Cristo la prende per la mano in presenza di Jairo, che stende le braccia in segno di ammirazione e riconoscenza.

Zona VII. — *Gesù manda i discepoli innanzi a sè: istruisce che chi vuol seguirlo deve prendere la sua croce. Risana l'Emorroissa.*

MITTIT DISCIPLŌS : Q̄SEQT̄ME TOLLAT CRVCEM :
TANGIT FIMBRIAM :

Nella prima rappresentanza vi è dopo Cristo un Angelo sopra un rialzo, che gli si rivolge, mentre addita una figura che tiene la Croce con la destra ed il globo nella sinistra.

Si uniscono vantaggiosamente queste due rappresentanze, perchè l'Angelo è simbolo dei pastori della Chiesa, e raffigura gli Apostoli, e chi porta la sua croce ad imitazione di Cristo vince il mondo e si eleva alle cose soprannaturali come gli Angeli.

L'Emorroissa di Paneade sta ginocchioni e tocca con le mani la fimbria delle vesti di Cristo, il quale è

in atto di rivolgersi dicendo: *Filia, fides tua te salvam fecit: vade in pace.* (Luca cap. VIII, v. 48).

Segue come al solito l'apostolo testimonio del miracolo. Vi è qui pure una porta di città simile a quella della zona II, con la differenza che questa ha una cortina con frangia sollevata al basso. A destra di questa fabbrica vi è una figura d'uomo in piedi vestito di tunica corta a lunghe maniche, calzoni e laena ed al suo fianco un uomo barbato, vestito di tunica succinta, lacerna affibbiata sul petto, calzato fino sotto il ginocchio, che ha una specie di piatto fra le mani. Forse questa ultima figura indica i discepoli inviati alle opere apostoliche, e la prima i medici per i quali l'emorroissa avea speso inutilmente tanto denaro.

Zona VIII. — *Gesù discorre con Simone presso lo stagno di Genesaret. La pesca miracolosa.*

IHS CVM SIMONE ⁝ STAGNVM GENASARET ⁝
IC̄· X̄C ⁝ TRAHVNT RETE ⁝

Questa rappresentanza è tratta dal capo V del Vangelo di S. Luca ove si parla di Cristo, che dopo aver predicato dalla barca di Pietro gli ordinò: *Duc in altum et laxate retia vestra in capturam,* e fu presa tal quantità di pesci che *rumpebatur autem rete eorum,* tanto che chiamati Pietro in aiuto i compagni riempirono ambe le barche *ita ut pene mergerentur.* I pescatori vestono la tunica senza maniche; è notabile l'atteggiamento di questi nelle barchette, una con vela, per ritirare la rete dalle onde, gruppo che riempie due nicchie.

Zona IX. — *Gesù con Maria Maddalena e Marta. Scaccia il demonio dall'adultera. Cura il lebbroso.*

XP̄S MARIA > MARTHA EXIT DEMON DE ADVLTERA ⁝
LEPS' CVRATVR ⁝

Vedesi nella prima rappresentanza Gesù, che a Marta, la quale lo pregava di ordinare a Maddalena di aiutarla nelle faccende di casa, risponde: *Martha, Martha, sollicita es et turbaris erga plurima: Porro unum est necessarium. Maria optimam partem elegit, ecc.* (Luca, capo X, v. 41 e 42).

Segue Maddalena in piedi, col braccio e la mano tesi accennando il Maestro. Il demonio cacciato, si raffigura in un brutto uomo quasi ignudo, con un breve perizoma che gli cuopre i fianchi, in atto di mordersi per rabbia la mano, mentre Gesù stende la destra verso di lui in atto di comando.

Nella nicchia appresso Gesù parla con l'adultera, che tiene le braccia sollevate e le mani aperte in atteggiamento di chiedere misericordia.

Il lebbroso tiene la persona curva e stende un braccio nell'atteggiamento di adorazione, riconoscendo in Cristo Dio padrone della natura, atteggiamento notato da Matteo al capo VIII, verso 2, dove gli fa dire le parole: *Domine, si vis, potes me mundare.* Il Vangelo soggiunge che Gesù stesa la mano lo toccò dicendogli: *Volo: mundare!* e che subito fu risanato; secondo gl'interpreti questo toccare il lebbroso, atto che la legge proibiva, significa che Gesù voleva con ciò far conoscere che niente d'impuro vi era per lui, essendo egli la purità stessa, che lava ogni immondezza, e che la sua carne per la unione con la divinità è piena di virtù salutare e vivificante.

Ma l'artista in modo disusato volle figurare questo prodigio, cioè mettendo in mano di Cristo un vasetto da cui versa acqua sulla schiena del lebbroso. Forse con ciò volle significare che la sola volontà di Dio è la sorgente di tutte le grazie, adombrando pure una specie di battesimo ottenuto dal lebbroso per la sua fede viva in Cristo, lavacro salutare al corpo e insieme lavanda spirituale, che gli mondava la lebbra dell'anima, cioè il peccato.

IV. COLONNA. (*)

Zona I. — *Entrata di Gesù in Gerusalemme; gli vanno incontro le turbe con rami di palme. — Lavanda dei piedi. — Cena di Cristo.*

TVRBA OBVIAT IH̄V CV̄ RAMIS PALMARVM ⁝
IH̄S LAVAT PEDES ⁝ CENA DOMINI ⁝

Gesù siede sull'asina a bisdosso, alzando la destra aperta col gesto di buon augurio verso tre ebrei, vestiti di tunica e penula, che recano nelle mani rami di palme. Altro giovane stende davanti a Cristo un drappo, che può significare le vesti, secondo che dice il Vangelo, od uno strato, il che dinoterebbe onoranza come a principe. L'Apostolo che lo segue è in tunica, con sopra il pallio alla esomide e porta i sandali, avendo nella destra un rotolo, forse per accennare alla profezia: *Dicite filiae Sion: Ecce rex tuus venit tibi mansuetus, sedens super asinam ecc.* — La lavanda dei piedi è rappresentata dalla figura di Pietro, che seduto porge la gamba denudata a Cristo, il quale gli sta un po' curvo dinanzi col pallio avvolto intorno alla spalla, con le braccia libere, che le maniche della tunica sollevate lasciano ignude fino al gomito: ha un vaso dinanzi, e con la destra vi tiene un pannolino a metà immerso.

La cena si figura per una mensa che sale a ferro di cavallo col parapetto traforato, a cui stanno tre commensali. Nella nicchia vicina vi è un apostolo che porta un piatto con vivande.

Zona II. — *Orazione di Cristo nell' orto. — Giuda riceve il prezzo del suo tradimento. — Arresto di Gesù.*

AP̄LI DORMIV̄T ⁝ XP̄S ORAT ⁝
IVDAS P̄CIO RECEPTO PRODIT IH̄M OSCVLO ⁝

Gesù sopra un sasso che rappresenta il monte, prega inginocchiato con le mani velate dal pallio: si rivede poi a sinistra, che va a svegliare i tre discepoli dormenti. — Il traditore porge le mani, coperte, ad uno dei principi de' sacerdoti per ricevere i denari, che questi, stando seduto senza guardarlo, gli consegna quasi con ribrezzo, mentre un giovine ebreo dietro la sedia del secondo principe indica l'empio mercato. Anche questo secondo principe sta seduto con la testa bassa in atto pensoso. Giuda abbraccia Gesù nell'ultima nicchia; mentre uno sgherro, che da un frammento si rileva avesse una lancia, afferra uno svolazzo del pallio di Gesù. Altri due sgherri concorrono all'arresto, uno, cui manca la testa ed è quasi accoccolato, tiene una lanterna, l'altro, in piedi, doveva tenere con le mani la lancia.

Zona III. — *Pietro taglia l'orecchia a Malco. — Gesù davanti al tribunale del Pontefice, il quale si lacera le vesti. — La negazione di Pietro.*

APMPVTAVRE ⁝ DVCVNT IH̄M CAPTVM ⁝
SCINDIT VESTEM ⁝ ANCILLA PETR' ⁝

L'Apostolo ravvolta la parte superiore del pallio al braccio sinistro, afferra l'orecchia dello sgherro, (che

(*) Questa colonna, da me disegnata, fu sola scelta dal Garrucci e riportata, come la più importante fra tutte, nell'Opera sua.

apre le braccia per dolore e si piega indietro), e con violenza alza la destra fin sopra il capo armata di coltello angolare, che il Garrucci crede fosse usato dai *threces* specie di gladiatori e che chiamavasi sica. Parmi però che i *threces* usassero il pugnale rotondo, e che sica volesse dire spada ricurva, (dall' illirico *vucsac*, spada), quale l'avevano i Traci. Potrebbe però derivare anche dall'ebreo *Saciu*, coltello. Dietro a Malco vi è accennata mezza figura, che essendo troppo consunta, non si può ben comprendere chi sia; ha i capelli ricciuti come Cristo, a differenza degli sgherri dei Pontefici e degli Apostoli che li portano a festoni, ed ha la manica della tunica rialzata sopra il gomito, per cui resta ignudo il braccio sinistro, e sul petto risaltano pieghe, come avesse il pallio alla esomide, od una tracolla. Probabilmente è Gesù che sta per risanare il ferito. Questa rappresentanza fa parte dell' ultima della zona antecedente.

Gesù in piedi davanti ad Anna e Caifa seduti, ha il braccio teso e le due dita spiegate, dimostrando loro che è figlio di Dio, alle quali parole Caifa si lacera le vesti. Dietro a Gesù, nelle due nicchie, veggonsi uno sgherro con spada in mano posata alla spalla, e due falsi testimoni, uno con le braccia tese accusando Gesù, l'altro con la persona un poco piegata, la testa china verso la spalla sinistra, una mano aperta sul petto, l'altra stesa in atteggiamento ipocrita, quasi che assicuri sulla propria coscienza la verità dei delitti apposti a Gesù.

Nelle due ultime nicchie vedesi la serva in piedi, vestita di tunica, scoperta il capo, perchè plebea, con pettinatura a festoni, che discorre a Pietro, il quale seduto davanti ad un braciere, sta per negare Cristo. Questa rappresentanza è guasta, mancano ambe le mani a Pietro e la destra alla serva.

Zona IV. — *Cristo davanti a Pilato. — Giuda restituisce il prezzo del suo tradimento. — Il gallo che canta. — Pentimento di Pietro.*

INTERROGAT IESVM PILATVS :
REDDIT IVDAS PRECIVM : GĀLL C̄ANIT FLET PETR' :

Gesù, seguito da due sacerdoti o scribi barbati, uno dei quali col gesto della mano lo accenna come colpevole, sta in piedi parlando a Pilato seduto davanti un tavolo coperto di panno con sopravi, secondo il Garrucci, un calamaio, ma che potrebbe anche essere l'anello nella teca, indizio della podestà proconsolare. Pilato ha i capelli ricci alla romana, ed è vestito di tunica lunga e clamide affibbiata all' omero destro. Accanto a lui stanno due ufficiali in tunica corta e clamide, calzati fino al ginocchio: uno tiene un libro aperto, sul quale stanno scritte, secondo il Garrucci, le accuse, od è forse il libro delle leggi, per le quali deve essere Cristo giudicato: l'altro una tavoletta ed un calamaio nella sinistra in atto di scrivere le domande e le risposte. Giuda in piedi davanti ai sacerdoti assisi, getta i ricevuti denari: il primo sacerdote alza la destra in atto di pronunciare le parole: *Quid ad nos? tu videris,* o di negar di ricevere di ritorno il prezzo del tradimento, come pensa il Garrucci.

L'altro sacerdote porta la destra alla barba, ed ha la sinistra posata verso le ginocchia con l'indice teso, e dimostra imbarazzo. Pietro siede nella nicchia appresso sopra uno scanno accanto ad un pilastro sopra il quale sta il gallo: ascoltandone il canto l'Apostolo porta la mano piegata a sè col gesto di chi si rammemora e si pente. Null'ultima nicchia lo si vede in piedi che amaramente piange asciugandosi gli occhi con un lembo del pallio; secondo il Garrucci è un fazzoletto.

Zona V. — *Giuda appiccato. Pilato avvisato dalla moglie di non impacciarsi nel giudicare Gesù. Flagellazione di Cristo. Pilato si lava le mani.*

LAQ̄VS IUDE : TRADITVR IH̄S MILITIB' FLAGELLATVS :
LAVAT PILATVS MANVS :

Seguiamo l'ordine della narrazione di Matteo al Capo XXVII. Vedesi il traditore appeso per un laccio al fico. Pilato è seduto davanti ad un tavolo come nella zona precedente: dietro a lui havvi una torre con una finestra quadra da cui sporge una testina di donna avviluppata nel pallio; questa è la moglie del Preside, e qui fu posta per significare ciò che dice il versetto 19: *sedente autem illo pro tribunali misit ad eum uxor eius dicens: Nihil tibi, et iusto illi; multa enim passa sum hodie per visum propter eum.* Pilato alzando la destra sembra esprimere il: *quid enim mali fecit?* cercando di salvare Gesù, o la licenza che dà di flagellarlo. I due giovani vestiti in dalmatica alla sua sinistra, sono ufficiali e portano in asta, secondo l'uso, le tavolette con le effigie degli imperatori.

Il Garrucci giudicò fossero i cartelli con sopravi scritte le colpe apposte a Gesù, per le quali era condannato a morte, e che si dovevano leggere dal popolo, ma poi si accorse di aver errato.

I Giudei impazienti che gridano *crucifigatur* sono rappresentati dalle due figure vestite di tunica e penula, l'una dietro l'altra, e quella dinanzi ha la mano elevata, forse anche per esprimere la risposta: *Sanguis eius super nos et super filios nostros,* fatta a Pilato, che lì presso sta in piedi, in atto di lavarsi le mani in una vaschetta circolare, o patera, di pretta forma romana, a manico lungo, tenuta da un servo, che vi versa l'acqua da un'anfora, dicendo: *Innocens ego sum a sanguine iusti huius: Vos videritis.*

Siccome la flagellazione secondo l'Evangelio di Matteo seguì dopo l'ipocrita abluzione di Pilato che, *Jesum autem flagellatum tradidit eis ut crucifigeretur,* noi la mettiamo ultima, quantunque nella Zona Gesù stia presso la nicchietta dove è il preside sedente, rappresentanza che abbiamo spiegato prima. È figurato in piedi, vestito ed in atto di rispondere alla interrogazione di Pilato: *Tu es rex Judeorum? Tu dicis;* mentre un ufficiale vestito di dalmatica è in atto di levar via un panno che era già stato disteso sul pavimento, e flagellatovi sopra Gesù, che lo calca tuttavia con un piede. È questo un modo di esprimere la flagellazione molto usato nei primi secoli, prescegliendosi allora di ricordare più misticamente possibile gli episodii della divina passione, evitando per reverenza di figurare Gesù ignudo e straziato. Può anche darsi che il tenersi dall'ufficiale il panno davanti a Gesù indichi atto di reverenza, come si farebbe a principe davanti al quale si distendono i tappeti. Ma qui sarebbe in senso derisorio. Due soldati alla destra di Gesù si avanzano per pigliarlo e condurlo al Pretorio, ed uno di essi con atto minaccioso tiene stretta una pietra o del fimo per gettarglielo addosso, preludiandosi così gli sfregi e gli orridi insulti che dovea fare la coorte al Figliuolo di Dio.

Zona VI. — *Gesù condotto al supplizio. Crocifissione. Resurrezione.*

XPS DVCIT AD CRVCIFIGEDV : AGN' CRVCIFIGIT CVINIQS :
CVSTODIT SEPVLCHRV :

L'Uomo Dio vestito di tunica e clamide, la canna nella destra a guisa di scettro e corona in testa quale re da burla, vien trascinato al Calvario da un soldato che lo tiene per la mano ed ha la sinistra appoggiata sull'elsa della spada. Due giudei a destra di Gesù lo mostrano come il grande delittuoso che volea farsi credere figlio di Dio, ed altri due alla sua sinistra, parlando insieme, sembra commentino le sue colpe. Veramente sublime e profondamente mistica è la maniera con cui è espressa la Crocifissione.

Scorgesi la casta economia dell'antica arte cristiana, che evitava di rappresentare al vivo e materialmente la morte dell'uomo-Dio, come gli atroci insulti che la precedettero. Il mistero della nostra redenzione non poteva essere adombrato con più profonda filosofia, mentre riesce oltremodo simpatico e caro a chi sa comprendere questo mistico linguaggio, d'un arte nuova, nobilissima e pia. Nel mezzo di una croce piantata sopra un pezzo di macigno, che indica il calvario, nel punto in cui si congiungono i bracci; vedesi un circolo ed in questo effigiato l'agnello di Dio che toglie i peccati del mondo per mezzo del suo sacrificio, la vittima di propiziazione e di pace. È colui « *per quem omnia facta sunt* » che muore per la salvezza dell'uman genere, ed ecco che il sole e la luna, i due astri che hanno più relazione alla terra, per la cui redenzione compiesi il gran fatto, effigiati in due mezze figure, l'uno con corona in testa, l'altra con la falcetta, esprimenti dolore amarissimo, plorano l'uno a destra, l'altra a sinistra nella parte superiore della croce. Al basso due soldati gettano a sorte il pallio e la tunica di Cristo, secondo quel che riferisce san Luca al capo XXIII verso 34: *Dividentes vero vestimenta eius, miserunt sortem.* Ai lati della Croce di Cristo s'ergono le due altre croci, sulle quali stanno confitti i due ladroni, coperti i fianchi da un perizoma; i loro piedi non sono inchiodati l'un sopra l'altro, maniera di effigiare il crocifisso usata tardi, ma divisi, il che è anche più naturale.

La resurrezione è rappresentata come usavasi spesso in antico, dall'Angelo assiso sulla pietra del sepolcro, il quale dice a Maria Maddalena e all'altra Maria, che veggonsi nella nicchietta appresso in atto di recarsi con gli unguenti ad imbalsamare il corpo del Salvatore: *nolite timere vos: scio enim, quod Jesum, qui crucifixus est, quaeritis: Non est hic: surrexit enim, sicut dixit.* Contemporaneamente vi sono effigiati i militi posti a custodia del sepolcro dai principi de' sacerdoti e farisei; stanno sdraiati in terra uno con lancia appoggiata al braccio ed un piede non calzato, mentre tiene la destra sopra la testa, gesto di sonno profondo; l'altro con la guancia riposata sulla mano destra. Essendo abbreviata l'epigrafe: *Custodit sepulchrum* non ispiega bene se debbasi riferire all'Angelo od alle guardie. Riteniamo a quest'ultime, il cui ufficio era di custodire il sepolcro, effigiate dormenti per fare maggiormente risaltare quanto sta scritto nel Santo Vangelo della divina resurrezione, che deluse tutti gl'impedimenti umani posti dalla malizia de'suddetti Pontefici e farisei.

Zona VII. — *Resurrezione di varii corpi de'Santi. Gesù discende al limbo. Apparizione ai Discepoli.*

SVRGVT CORPASCO EXPOL'ATIO IFERI :
APPARITIO DOMINI AD DISCIPVLOS:

Nelle due prime nicchie veggonsi quattro corpi risorgenti, avvolti nel sudario, che in tal maniera, come nota il Garrucci, sogliono effiggiarsi le anime, come quella di Costantino Magno sulle sue monete. Imponente è questa rappresentanza ed ha un carattere più che solenne, terrifico. Son ben da notarsi le sagome di due monumenti, il primo ad arco di tutto sesto, l'altro a guisa di stela con timpano, sormontato da un circolo, o corona, che accoglie un fiore, da' quali escono figure in piedi, velate le mani, e due arche quadrangolari da cui pure escono altri due corpi, che ne hanno già rovesciati i coperchi ornamentati. Gesù nella quarta nicchia si vede prendere per mano e trarre dal limbo Adamo, che è in sembianza d'antichissimo uomo, con lunghi capelli e barba prolissa, per dare l'idea del padre dell'uman genere. Vi è rappresentata pure la vittoria sulle potenze infernali raffigurate nelle due mezze figure, l'una l'*Hades* diademato con le braccia legate al tergo, re dell'inferno, l'altro il *Thanatos* che si morde le mani. Nella scena seguente Gesù è raffigurato in piedi in atto di parlare a Pietro che tiene le chiavi, e ciò per sintetizzare e la apparizione a'discepoli, e le istruzioni ed istituzioni per la sua chiesa date ai medesimi avanti la sua salita al Cielo.

Zona VIII. — *Ascensione di Cristo al Cielo.*

« † ASCENSIO CRISTI AD CELOS APOSTOLIS
CVMIRATIONE ASPIC'ENTIBVS † »

Il Garrucci, notando che la presente iscrizione manca di punti, e che vi è una croce in fine, giudica che questa abbiasi a riferire alla iscrizione della zona IX, che verrebbe ad essere da doppia croce incominciata e finita. A noi pare semplicemente che la croce, non adoperata in nessun altra delle riportate iscrizioni, si debba porre accanto la parola + *Ascensio,* e la crocetta della nona epigrafe dopo la parola *angelorum* +. In tal modo verrebbero chiuse ambe le rappresentanze che dimostrano la vittoria della croce, i cui fasti vengono compendiati nella ascensione, e che si eterna in cielo. Cristo in sembianza giovanile, levando la destra aperta col gesto di chi ha vinto ed impera, e tenendo un libro con suvvi una croce, che potrebbe indicare il compendio delle profezie della redenzione, suggellato con la Croce, o i dettami del nuovo patto, siede entro un disco sostenuto da due Angeli, sopra una luna mancante con le punte in giù. Forse il disco rappresenta il sole, ed anche qui potrebbesi adottare quanto abbiamo osservato nella Zona VI, che essendosi la redenzione compiuta per la terra, i due astri maggiori che entrano nel nostro sistema e che vi hanno principal relazione, servono di padiglione e di trono al Padrone della Natura, mentre la terra ci è rappresentata dalle cime dell'Oliveto. Sei sono gli Apostoli con tunica, pallio e sandali, in atto di ammirazione, e i due più vicini

portano la destra dal capo alla fronte, per indicare il divino splendore che gli abbaglia. L'Apostolo alla sinistra di Cristo, che ha un libro in mano, simile a quello che tiene Gesù, sembra san Pietro, capo della Chiesa, vicario di Cristo, e depositario della sua dottrina. L'altro alla destra di Cristo è san Paolo, calvo, e portante un libro, come si effigiava in antico, avanti si adottasse il costume di porgli in mano la spada. Quantunque seguisse la sua conversione dopo che Cristo era salito al Cielo, si usò dell'anacronismo, perchè Pietro e Paolo principi degli Apostoli, vengono venerati insieme dalla Chiesa; poi del resto simili trasposizioni di tempo e di luogo non di rado vengono usate dai più antichi artisti cristiani.

Zona IX. — *Gesù Cristo assiso nella gloria del Cielo astanti gli Angeli.*

IHS SEDET IN GLORIA CELESTI ADSTANTIBVS ORDINIBVS ANGELIS †

Sopra un trono sta assiso Gesù, non più in volto giovane e capelli ricciuti, ma in sembianze virili con lunga barba e chioma discriminata cadente sulle spalle, per dinotare il Verbo perfetto eguale ed eterno come il Padre. Tiene con la sinistra un libro e vi posa sopra l'indice e medio della mano destra: il vangelo eterno.

Gli ordini angelici, accennati dalla iscrizione, sono rappresentati da quattro cherubini in forma di ruote, ommessi dal Garrucci, quali veggonsi rappresentati in varii cimelî, e come sono descritti nell'Apocalisse: da due serafini tutti coperti di ali la persona, ed aventi ali al capo: e da sei angeli cinti di diademi, vestiti di lunga tunica e pallio, che loro copre le mani protese verso il figlio di Dio in atto di adorazione.

Fine della parte descrittiva.

II. PARTE.

Le opinioni intorno al tempo in cui furono scolpite queste colonne ed alla nazionalità degli artisti che le scolpirono, non sono molto varie. I vecchi scrittori, come ho accennato, ne parlano poco più di quanto è necessario per descriverle, senza fissare epoca alcuna.

Francesco Sansovino nella sua *Venetia, Città nobilissima et singolare (1581)* le chiama semplicemente..... « *colonne di marmo di notabil bellezza, percioché ogni colonna è lavorata dalla cima al fondo di figure di tutto rilievo, alte poco più d'un palmo, rappresentanti le historie del Testamento vecchio et del nuovo, cosa di gran magistero et di spesa, et fatte per quello che si può giudicare nella Grecia* ».

Il Canonico Stringa nella *Venetia ampliata e corretta 1604*, dice: « *che sono di finissimo e candidissimo marmo*, (e ciò perchè eravi il costume di lavarle ogni qual tratto; al presente sono di colore fuligine) *e di bellezza assai notabile*, e ne riporta le iscrizioni, ma nulla dice di più.

Il Prete Martinoni nella stessa *Venetia* con le aggiunte 1663, ripetè nè più nè meno le parole del Sansovino.

Il Padre Zucchini nella sua Guida (1784) dice solo... « *l'altare maggiore posto sopra una rara tribuna sostenuta da quattro colonne tutte istoriate col scalpello all'intorno* ». Altri non se ne occuparono, ch'io sappia, nei secoli scorsi.

L'erudito Zanetti nel suo libro: « *Della origine di alcune arti principali appresso i viniziani* » (Venezia 1758 Orlandini) fu il primo ed il solo in quell'età che trattasse l'argomento più ampiamente. E per maggior chiarezza riportiamo tutto intero questo suo brano. « *Molte ragioni m'inducono a credere*, egli dice, *che queste colonne sieno lavoro del secolo XI de' primi tempi di quel sacro augusto edifizio; e certamente non sieno di greco maestro. Sanno gli eruditi, e non accade ripeterlo, quante e quanto palesi differenze si veggano nelle rappresentazioui delle sacre storie fra greci e latini, per modo che in una sola occhiata da chiunque coll'osservazione frequente ha qualche esperienza di somiglianti cose, agevolmente si distinguono, e senza rischio veruno d'ingannarsi, si assegnano alla Greca o alla Latina Chiesa. Soverchio sarebbe l'addurne esempî: Ora io dico che le mentovate colonne niun vestigio ritengono di greco scalpello o nella qualità del lavoro o nel modo delle rappresentazioni; laonde contro ragione si attribuirebbero a' greci artefici. Posto ciò, il modo con cui sono espresse le sacre immagini, ed altri manifesti segni ci mostrano che di poco quell'opera potè oltrepassare il X secolo* ».

Notabite si è in particolare il crocifisso vestito, ma di corta vesticciuola e stretta che non gli scende più giù delle ginocchia (1), *e più notabile ancora la forma de' caratteri, la quale chiaramente ci mostra che non ancora sofferto aveano quel guastamento che un secolo o poco più di poi, siccome tutti sanno, fece quasi interamente cambiare aspetto al latino alfabeto. Congiungendo adunque tutte queste circostanze, parmi che non senza alcun probabile argomento possa affermarsi che questa opera eccellentissima e singolare per quei tempi in cui la stimo fatta, uscisse di scalpello nostro concittadino, nè ci fosse portato dalla Grecia o d'altronde* ».

« *Avvertesi tuttavia che io parlo delle sole colonne, non de' capitelli, i quali facilmente saranno stati portati di fuori, non corrispondendo punto a quei che si lavoravano in quei tempi, de' quali buon numero può vedersi nella stessa Basilica e con poca fatica si riconoscono, essendo fra sè tutti somigliantissimi, siccome gli altri son poco men che tutti differentissimi l'un dall'altro. Altre immagini sacre e bassirilievi in copia vi si veggono, ma per quanto a me pare, tutti di greca maniera e a noi forse tutti portati co' marmi che servirono a quella fabbrica* ».

» *Un pezzo di bassorilievo che fu posto per fregio di una delle porte esteriori, cioè a dire dell'ultima verso l'orologio, deve per avventura eccettuarsi, niun carattere portando sì nelle figure come negli ornamenti di greca maniera. Ma siccome ben considerato, parmi non poco più antico dell'epoca di fondazione di questo Tempio, e di più veggo che nella porta a questo corrispondente altro non avvi in luogo di fregio che un liscio*

(1) Lo Zanetti qui prende un granchio madornale se per Crocifisso vestito intende Gesù: non è Gesù ma uno dei ladri con lui crocifissi.

marmo, (il che non sarebbesi fatto se lo scultore fosse stato presente, e avesse per conseguenza potuto lavorarne due), così non ardisco nemmeno per conghiettura attribuirlo a nostri de' rimoti tempi ».

Sorge nel principio del presente secolo il conte Cicognara nella sua opera « *Storia della Scultura* » Vol. I, capo VI, pag. 417. « *Della Scultura Veneziana rinascente* », a confutare lo Zanetti.

Premessa breve descrizione delle colonne, parla prima delle iscrizioni così:

« *Quanto alle iscrizioni noi ben veggiamo che potevano essere di bella forma, se fatte innanzi che la scrittura venisse dopo l'undecimo secolo guastata e ridotta ad incomoda e difficile lezione. In qualunque maniera è cosa non dubbia che simili ricche e preziose colonne non possono assicurare in maniera alcuna chi le osserva della precisa data in cui furono lavorate pel mezzo delle semplici iscrizioni, giacchè il giudizio potrebbe essere di molto fallace ed ardito* ».

Poi appoggiato al principio che lo stile dei greci (dei secoli fra l'ottavo e l'undecimo) non è altro che lo stile romano corrotto, che d'Italia passò a Costantinopoli, e che per ciò è difficile giudicare se alcuni monumenti appartengano piuttosto alla scuola greca o alla italiana, dubita di quanto dice lo Zanetti:

« *Professando* (dice a pagina 419) *tutto il rispetto alla dottrina di questo letterato, io troverei qualche difficoltà per addottare questa singolare opinione.*

Dovunque fuorchè a Venezia erano state in addietro occasioni di erigere ricchi e marmorei edifizi, ma fino al secolo XI in questo paese posto nelle paludi salse, i marmi erano rari e tutti portativi da lontani paesi, non potevano avere molto esercitata la perizia degli scalpelli, nè in tal maniera che s' imprendesse un'opera di tanta ricchezza, che sarebbe sorprendente e dispendiosissima ne' più floridi tempi dell'arte.

Voglio ben accordare che i Veneziani non fossero punto digiuni nell'arte della scultura, siccome altrove abbiamo avuto campo di osservare, ma dubiterei, con rispetto alle altrui opinioni, che nell'undecimo secolo fossero in istato di produrre un'opera di tanta mole e di sì difficile e lungo lavoro. Quand'anche mi si volesse provare che fra i Veneziani allora si trovasse chi fosse in caso di scolpir meglio di quello che veggonsi i bassirilievi di queste colonne, io avrei minor ripugnanza di piegarmi a tale opinione, piuttosto che crederli atti ad assumere una tanta opera; opera che esige una pratica dell'arte assidua e grandissima, opera che esige un esercizio di meccanica immenso, un lusso di esecuzione proprio di chi ha frequenti occasioni per impiegarla, opera che se non attesta un genio nascente, dimostra abbastanza però un'arte consumata, opera propria infine di una gran capitale ricchissima, non mai d'un paese dove gli edifizi eransi fino allora coperti di canne e di tavole, nè mai propria del tempo del Selvo che comenzò a far lavorar de mosaico la Gesia de S. Marco ecc. ».

« *Le cronache Veneziane così si concordano tutte nell'esprimersi alla fine quasi appunto del secolo XI. E se il Mausoleo fatto poch'anni dopo a Vitale Falier non corrisponde in parte alcuna al merito delle colonne, o quelle poche sculture sono di uno stile affatto diverso, quantunque ciò nulla provar dovrebbe (siccome io mi farò a dimostrare parlando della contemporaneità dei Monumenti), null'ostante i caratteri delle iscrizioni avrebbero dovuto aver qualche rassomiglianza fra loro, rassomiglianza che non vi si riscontra. Il pallio e la tunica era vestimento comune ai Greci e ai latini, e più particolarmente alle donne che non erano distinte dalla toga, dimodochè pel vestiario pochissimo potrebbe dedursi dalla ispezione la più diligente su questo singolare monumento* ».

« *Nè alcun segno che escluder possa che il lavoro indicato sia greco, io ho potuto trovarvi in seguito delle enunziate considerazioni. Per qual tempio altrove fossero queste lavorate io non saprei indovinarlo, giacchè se fossero state a Grado o Torcello, sembra impossibile che non vi fosse traccia o memoria del loro trasporto, o della loro celebrità presso alcun de' cronisti, e la sola ispezione delle medesime basta ad escludere che possano appartenere ad una data anteriore* ».

« *Ma potevano essere fors'anche state ordinate allorchè fu commessa la pala d'oro, e vennero trasportati da Bisanzio tanti altri materiali. Ai quali indicati argomenti parmi si possa aggiungere non trovarsi in Venezia altro lavoro che a questo rassomigli in alcuna maniera; che se opera nazionale si fosse questa, era pur necessario che una scuola avesse dato altri esempi e lavori di quello stile, nè pare che questo sarebbe il monumento unico che produr si potesse, qualora assimigliare non vogliansi ad esso i lavori d'alto rilievo che stanno distribuiti sull'architrave della porta minore a sinistra, e che essendo peggio eseguiti nondimeno ricordano il medesimo stile* ».

» *Ma tornando all'architrave sulla porta della facciata che resta verso il lato dell'orologio, il solo che ricordi in qualche maniera i bassirilievi delle colonne, vedesi con evidenza aver questo servito già ad altre architetture fors'anche in altri paesi, ed essersi ricomposto di pezzi diversi e collocato in questo luogo per ornarne l' ingresso. Egli è ben certo ed evidente che le arti in Venezia andarono migliorando nel progresso della fabbrica, e le sculture d'altrove trasportate e inserite rimasero più rispettate pel pregio delle loro antichità, che pel merito del lavoro. Per ben convincersi su questa opinione, che crediamo non priva di buon fondamento, da questa porta laterale, si passi alla porta grande di mezzo, e si osservino i tre archivolti scolpiti in bassorilievo, e dovendosi naturalmente supporre che l' inferiore sia d'anteriore costruzione a quelli che stanno superiormente, ogni ragione dee far ugualmente credere, che non possano in quel luogo esservi adattati lavori stranieri, poichè quelle sculture sono conteste e costrutte espressamente per quella figura semicircolare di cui formano altrettante sezioni. Si osserverà con qualche evidenza dietro a questi confronti un progresso nell'arte, essendo tozze e goffe assai le figure indicate da prima nell'architrave della piccola porta; opere che come io credo, se sono di bizantino scalpello, non offrivano insegnamento ai nostri italiani, capaci fin allora di scolpire altrettanto; indi si osserveranno notabilmente migliori quelle dell'arco inferiore della porta maggiore, e infine di gran lunga preferibili (al segno di accostarsi all'eleganza) alcune figure scolpite nel secondo archivolto, le quali per la espressione, il movimento e le pieghe dimostrano i gran passi che l'arte andava facendo* ».

A questi dotti viene in coda il Moschini, facendosi forte delle opinioni del Cicognara nella sua *Guida per la città di Venezia all'amico delle belle arti. Venezia Alvisopoli 1815,* e con rugiadosa semplicità ripete la vecchia canzone: « *colonne preziose che paion certo di*

greco intaglio, e di leggieri commesse da nostri agli artefici di quella nazione ».

Il Marchese P. Selvatico volle pure correre una lancia per tale questione nel libro sull'Architettura e scultura in Venezia 1847.

Non rifiuta di tenere scolpite nell'undecimo secolo le storiette che fregiano le colonne, perchè dice, « *se ne confronto le figure coi numerosissimi monumenti di quella età, mi pare di scorgervi le stesse trepidanti maniere. Vi si vede cioè un rozzo scalpello che tenta liberarsi da' modi informi dell'ottavo secolo, e da quella pratica imperita, la quale contornava le parti con solchi profondi, e facea spiccare quelle goffe figure d'uomini e di animali, abbassando il campo che le raccerchiava.*

Nell'undecimo secolo invece li scultori procuravano tondeggiar le figure, e i piedi e le mani apparivano un po' meno deformi.

In ciò solo non convengo, nel tener cioè bisantine quelle sculture, sì perchè non hanno la proporzione allungata che vedesi nelle figure operate allora da artisti greci, sì perchè troppo ricordano l'opere italiane di quella età: si perchè finalmente le iscrizioni sono tutte latine, mentre se il lavoro appartenesse a Greci artefici, bisognerebbe fossero almeno in due lingue, come nelle porte di S. Paolo a Roma ».

Espone quindi la opinione dello Zanetti e la confutazione del Cicognara, ma ai pareri di quest'ultimo soggiunge: « *Queste son ottime ragioni per certo, le quali mi paiono opportune ad escludere come lavoro d'artista veneziano le citate colonne, ma non bastano a provarle greche* ».

« *In infiniti luoghi italiani sapevasi allora ben lavorare il marmo, e non è improbabile che il Doge Selvo espressamente commettesse fuor di Venezia le citate colonne, onde far più magnifico quel suo altare. Altri fra i marmi che or compongono S. Marco si veggono lavorati contemporaneamente al suo innalzamento, nulla dunque s'oppone perchè anche queste colonne nol sieno* ».

Nella sua guida scritta unitamente a Lazzari 1852 brevemente ripete: « *sembrano opere dell'XI secolo e senza dubbio Italiane* ».

Francesco Zanotto nella sua guida nuovissima 1866, nella quale pretese corregere e Selvatico e Lazzari, guida che abbonda di strafalcioni, prende a difendere la idea dello Zanetti; ed in nota, esponendo la confutazione del Cicognara conclude: « *A noi però sembrano più convenienti e ragionevoli le considerazioni dello Zanetti, per creder queste colonne opera Veneziana, mentre il costume con cui sono vestite le immagini sante, e principalmente il crocefisso* (sic) *e le leggende latine, e la forma dei caratteri in esse impiegati, le mostrano opere affatto diverse della greca maniera, e del tutto italiane* ».

E fin qui gli autori veneti.

Fra gli autori stranieri che se ne occuparono diffusamente nelle loro opere vi furono anche il Rohault de Fleury nella *Messe*, Vol. II, pag. 24, Tav. CIII, ed il Durand Julien nel *Trésor de l'Église Saint-Marc à Venise*, pag. 4.

Veniamo ora ad un autore non veneto, ma italiano, e che più dottamente di qualunque altro archeologo e italiano e straniero ha trattato dell'arte cristiana antica, all'illustre M. R. P. D. Raffaele Garrucci Gesuita.

Ma devo qui premettere un po' di storia che mi riguarda.

Nell'anno 1870 per commissione di questo insigne archeologo ho tratto copia delle colonne dinanzi l'altare con le relative iscrizioni, e del Sarcofago di Marino Morosini nell'atrio: i miei disegni furono poi, non mi pare troppo bene, incisi nella grande sua opera: « *Storia dell' Arte Cristiana*, Vol. VI, Monumento V.

Al Garrucci occorreva illustrare monumenti dal V secolo all'VIII. Veduti gli schizzi, senza iscrizioni, che gli aveva spediti a Napoli, e rimasto soddisfatto, venne a Venezia, vide per la seconda volta da vicino le colonne, che tre anni prima avea pur vedute senza poterle istudiare a suo agio, consultò gli autori su citati; ma scorgendo che le iscrizioni sono di epoca tarda, giudicò non potessero entrare nell'opera sua, troncò la commissione, riservandosi di pubblicare la colonna più interessante come saggio negativo.

Siccome però mi confessava trovare l'argomento alquanto spinoso, e che sentivasi indeciso ad assegnare l'epoca di queste sculture, nonostante le iscrizioni, egli mi interessava di fare ricerche per iscoprire, se possibile, qualche documento che provasse la provenienza più antica. Per quanto rovistassi non ritrovai cosa alcuna.

Egli pubblicò poi quanto segue: « *Una delle quattro colonne coclidi poste a sostenere il Ciborio dell'altare maggiore nella Basilica di San Marco in Venezia. Un dotto inglese ed espertissimo di antichità sacre mi narrò delle colonne di San Marco scolpite a soggetti del Nuovo Testamento, le quali diceva non doversi ommettere nella mia opera essendo scultura del quinto secolo. Ma egli non aveva considerato la paleografia e l'ortografia delle iscrizioni contemporanee, le quali determinano le composizioni effigiate. Basterà quindi porle a confronto con quelle che si trovano incise nella tavola XXXI, n. 5, t. 2 del* Nouveau traiteé de Diplomatique, *e quanto all'uso del triplice punto verticalmente disposto la tavola XXVIII, v. E poichè questi caratteri in monumenti di epoca certa sono gli adoperati nel secolo undecimo, indi dovrà dedursi che le dette sculture non sono anteriori a quel secolo. Mal si giudica della età dalle sole composizioni e dai particolari del disegno e del costume in soggetti che, da originali anteriori, possono essere stati tradotti od imitati in opere posteriori anche di più secoli* ».

« *La prima chiesa edificata in Venezia ad onor di San Marco era di legno a riserva delle quattro esterne pareti: essa probabilmente andò in fiamme nel 976. Il Doge Pietro Orseolo vide cominciarsi la novella Basilica nel 1043, il cui lavoro di costruzione progredì sotto il Contarini, le incrostature di marmo, e i mosaici furono posti, essendo Doge Domenico Selvo nel 1071. Il sarcofago che rinchiude le ossa del doge Morosini morto nel 1253 dimostra che la scultura conservava tuttavia nel mezzo del secolo decimoterzo la sua classica tradizione* ».

« *Le tre tavole che rappresentano la storia della passione, scolpite tutte in una sola colonna, è stata da me prescelta, perchè servisse di avviso e insieme giovasse ad esempio del nobile e classico linguaggio dell'arte nell'esprimere le troppo rare scene della vita di Cristo* ».

Riepiloghiamo.

I vecchi scrittori non assegnano epoca. I moderni tutti le dicono del secolo XI. Sansovino, Cicognara, Moschini le credono greche. Zanetti e Zanotto le giudicano di scalpello veneto, Selvatico italiane, Garrucci

all'infuori dell'epoca, nulla esprime sulla nazionalità, ma pensa che sieno imitazioni di originali anteriori. Fino d'allora che copiava queste colonne per il P. Garrucci io andava persuadendomi ogni giorno più che fossero scultura italiana e che egli come tutti gli altri scrittori s'ingannassero nel giudicarle del secolo XI. Mi confermavano poi nella mia opinione le titubanze del Garrucci stesso, l'avermi egli dichiarato che trovava l'argomento alquanto scabroso, il confessarmi che quelle iscrizioni gli davano noia, che avrebbe voluto non vi fossero, lo esortarmi ch'egli faceva a rovistare gli archivi per iscoprire qualche documento sul quale basarsi per assegnarvi una più antica età, e finalmente lo avermi egli scritto, dopo circa sette mesi, nei quali avrà, certo, a suo bell'agio, studiato parte de' miei disegni: *In oggi sono convinto* (già s'intende in causa delle iscrizioni) *che il sarcofago e le colonne non possono entrare nella mia pubblicazione, perchè di epoca assai più tarda;* le quali parole anzichè farmi convenire nel suo giudizio, mi persuasero che, se l'argomento delle iscrizioni fosse stato sicuro ed esclusivo, non avrebbe avuto bisogno di pensarvi sopra tanto. Io pensava insomma che fossero assolutamente del V° secolo, e scrissi, ma sempre con incertezza, per la differenza notevole fra le colonne davanti e le posteriori.

Circa sei anni appresso, nel mio Opuscolo contro i ristauri Marciani, accennai alla nazionalità italiana, anzi le dissi di scalpello romano, accennai che le rappresentanze potessero esser copiate da codici antichi, (non da altre sculture) e ciò non già per aderire alla opinione del Garrucci che queste non fossero originali, ma perchè tale era il costume degli artisti antichi che non amavano allontanarsi dalle caratteristiche impronte dell'arte cristiana antica, ed accennai pure che fossero anteriori all'XI secolo, ma aggiunsi trepidando un « di poco » non pensando in allora che con quel « di poco » veniva ad imbrogliare maggiormente la questione, da che risalendo al nono od ottavo secolo non reggevano i confronti dello stile di altri monumenti sincroni.

Ma più accurati studi e confronti, e l'aver veduto che il sommo Garrucci non portava in campo nessun argomento all'infuori del solito delle iscrizioni, mi persuadevano a sottoporre al giudizio de' dotti il parere che le due colonne davanti possano essere di scalpello *Italiano Ravennate,* originali dal secolo V al VI e che quelle di dietro possano essere state lavorate più tardi a Venezia, *ma ad imitazione delle antiche*, guaste forse e consumate e che le iscrizioni sieno state poste dopo.

Ora che il Cav. Ongania, sapendo che da tanti anni mi era occupato dell'argomento, mi dà l'opportunità di parlarne distesamente, ne sono ben lieto, quantunque sempre abbia cercato di provare la mia tesi senza pretesa di saper provare e di convincere. Farò tesoro d'ogni giusta osservazione, anche contraria, che mi venisse fatta da persone competenti, e consumate in tal genere di archeologiche discipline.

Tratterò a parte della nazionalità, dell'epoca ed originalità, quantunque gli argomenti che ritengo atti a provare la mia opinione, vengono promiscuamente in appoggio, e si fondono, l'uno chiamando l'altro, per tutti e tre i quesiti.

Il giudizio sopra la nazionalità, l'epoca e la originalità di un monumento, quando manchino documenti positivi, si appoggia al confronto.

I caratteri sopra i quali si fonda il giudizio di confronto sono vari. Ne accenniamo alcuni principali.

Artistici. — Assieme generale: se arcaico, secco, classico, leggiadro, pesante, goffo, barocco. Lo stile delle architetture e degli ornati. L'assieme lineare e proporzionale delle figure umane e degli animali. Lo stile delle pose, e certi dettagli, cioè il modo con cui sono condotte le pieghe, le teste, le estremità, le capigliature. Il taglio dello scalpello.

Archeologici. — I tipi, le pettinature, le vesti, le costumanze religiose, militari, civili, le fabbriche, il simbolismo, come trattato, la economia di personificare le idee ed il discorso, e di riunire in una sola rappresentanza più fatti storici, la cognizione dell'allegoria e dei minuti dettagli storici e tradizionali, e ciò secondo le epoche in cui più o meno vasta era la dottrina dell'artista che trattava i soggetti.

Le iscrizioni non sempre sono buono elemento sopra cui fondar giudizio, imperocchè è frequentissimo il caso che sieno state incise sul monumento anche più secoli dopo ch'esso fu scolpito.

Se il Cicognara, che pure aveva una vasta erudizione ed un ingegno superiore, non si fosse incaponito a ritenerle greche, non tenendo conto del Sansovino e del Moschini, che non fanno autorità in questa materia, l'uno perchè espone un'opinione senza ragionarvi sopra, l'altro perchè copia e non più, come fa ed è di prammatica degli scrittori di guide, non mi fermerei a confutare una sentenza tanto volgare e senza alcun fondamento.

Ammesso pure, il che non crediamo, che fossero del secolo XI, escludiamo affatto che sieno bizantine, perchè i bizantini in qualunque secolo non usarono nelle colonne nessun intaglio, neppure le scanellature, abbondando nelle loro fabbriche di marmi preziosi policromi, mentre colonne intagliate e storiate si usarono di frequente nei secoli posteriori al Mille, specialmente in Francia e Germania.

Altro è che nella scultura italiana de' bassi tempi vi sieno misti caratteri bizantini, comuni alle due chiese, altro è la scultura bizantina propriamente detta, con le sue figure allungate, dure, secche, senza grazia, chè tali si mantenero fino al secolo XIV, anco nelle sculture bizantino-venete d'imitazione, affatto differenti dalle proporzionate rotonde e ben mosse che nelle nostre colonne si osservano. Se quanto dice lo Zanetti e ripete Zanotto è appena sufficiente a indicare che non sieno bizantine, non ha valore per provare che sieno di scalpello veneto. Non reputandole del secolo XI, non ci fermeremo a confutare, come fa il Cicognara con tanto calore, se i veneziani fossero o meno atti ad eseguirle; ci accontentiamo per sola confutazione di portar in campo l'argomento artistico, cioè che ove fossero di veneto scalpello, vi si scorgerebbe lo stile bizantino nel taglio, nelle mosse, nelle vesti, da che i Veneziani, e prima, ed in quell'epoca in cui vogliono questi eruditi scolpite le colonne, ritraevano moltissimo del carattere orientale, così nelle arti, come nelle vesti e nelle costumanze; ma questo stile e questi caratteri non appariscono, come abbiamo veduto, menomamente in questo singolare monumento.

Escluso dunque che sieno bizantine e venete, passiamo ad analizzare i caratteri che ci fanno giudicare, le due davanti, Ravennati del secolo V al VI ed originali. La scultura cristiana dal IV al VII secolo conserva le belle tradizioni romane miste a caratteri bizantini. Vi

è proporzione, grazia e nobiltà nelle figure, (sempre inteso secondo il valore dell'artista), qualità che va perdendo lentamente, accostandosi alla fine del secolo VIII, e che perde poi a precipizio in questo e nel IX e X nei quali secoli assieme e dettagli sono goffaggini e mostruosità.

Nel XI e XII secolo si comincia a vedere una tendenza a migliorare, ma rozza ed inviluppata, anco in Toscana, dove per primo le arti si rinnovarono. Veggasi ad esempio quella specie di cariatide che sostiene l'aquila nel pulpito di San Miniato a Firenze, le figure degli architravi nella chiesa di Sant'Andrea a Pistoia, scolpite dal Gruamont nel 1166, e nella chiesa di San Bartolomeo scolpite da Rodolfinus nel 1667, e nella chiesa di San Giovanni Fuor Civitas scolpite dal Gruamont nel 1180, e quelle del pulpito nella Chiesa di Groppoli del 1194, nonchè il Battistero di San Frediano a Lucca. Notisi poi che il secolo XI non ha abbondanza di opere figurate, che rappresentino soggetti di qualche importanza, all'infuori di pezzi decorativi e ornamentali che non hanno certamente nessun elemento di contatto con le sculture delle nostre colonne. Dove poi il Selvatico abbia trovato quei numerosissimi monumenti dell'XI secolo da poter far confronti con esse, non lo sappiamo; nè in esse vi scorgiamo trepidanti maniere, nè il rozzo scalpello che tenta liberarsi dai modi informi dell'ottavo secolo e da quella pratica imperita la quale contornava le parti con solchi profondi e faceva spiccare quelle goffe figure d'uomini e d'animali, abbassando il campo che le racchiudeva. Ma vediamo invece uno scalpello sapiente, pratico, diligente, sicuro, e le figure di rilievo finamente rotondate e dettagliate.

Se lo Zanetti, il Cicognara, il Selvatico, il Garrucci dicendo che le colonne sono dell'XI secolo non citano, (nè avrebbero potuto citare perchè non esistente), nessun marmo che serva come elemento di confronto ad appoggio del loro asserto, noi invece, per contrario, citeremo una quantità di sculture italiane dal V al VI secolo, che sembrano ideate dalla stessa mente, condotte con la stessa dottrina e lavorate quasi dalle stesse mani che lavorarono le colonne, e che nell'assieme e nei dettagli loro assomigliano assai. Bisogna però premettere che il solo elemento di confronto per noi, i sarcofagi Cristiani dal secolo IV al VI, si possono dividere in tre grandi classi: romani, ravennati, e quelli di tutte le altre parti d'Italia.

I romani hanno scene dell'antico e nuovo testamento scolpite entro larghe nicchie a conchiglie che partono dall'alto, e frontispizi. Di tale stile sarebbe l'architrave istoriato della porta di Sant'Alipio con le sue figure aggruppate entro larghe nicchie a conchiglia — ed il noto sarcofago di Ginnio Basso nei sotterranei di S. Pietro a Roma, per tacere di altre.

I ravennati sono a figure isolate, poste per lo più ognuna sotto una nicchietta particolare.

Quelli delle altre parti d'Italia hanno grandi figure l'una a ridosso dell'altra in modo da coprire tutta la fronte dell'arca. Se ne hanno esempi ad Ancona, a Verona e a Milano, ed in un frammento a S. Marco nei depositi.

Le nostre colonne anzichè aver le figure tozze, goffe, con pieghe a festoni in maniera che le persone sembrino fasciate come le indicate figure del secolo XII, e che in ogni parte addimostrino la imperizia dell'artefice che le scolpì, le hanno invece, come abbiamo veduto, ben rotondate, snelle, modellate con studio nelle pose, con buoni partiti di pieghe, quantunque moltissime rappresentanze, essendo assai danneggiate dal tempo e dalla incuria degli uomini, lasciano imperfetta la idea del buon gusto, con cui non solo le figure, ma ogni particolare sono trattati.

Il primo elemento di confronto, per l'epoca che vi assegniamo, sono i piccoli archivolti di ogni zona, le cui modanature, come abbiamo veduto da principio, in cambio di scendere verticalmente ad impostarsi sul capitello, piegano al di sopra di questo orizzontalmente congiungendosi le une con le altre.

È questo uno dei caratteri più spiccati dell'architettura dal V al VI secolo. La tendenza ad usare dell'arco in tal maniera la si scorge in vari italiani sarcofagi, nei quali, ancorchè l'arco non si completi al basso, congiungendosi al seguente, pure accenna a piegarsi in linea orizzontale, e tale esempio lo abbiamo anche, quantunque a pena visibile, nella Cattedra d'avorio di S. Massimiano di Ravenna, negli archetti del parapetto sopra le nicchie dei cinque santi. Abbonda in Santa Sofia di Costantinopoli, nel recinto del tempio di Gerusalemme, in San Vitale di Ravenna nel Presbitero, tutte fabbriche di quell'epoca.

Il Garrucci non si era accorto di questa particolarità, e da principio era sfuggita anche a me, che aveva la commissione di ritrarre le sue figure, per cui nella sua opera gli archetti furono incisi a capriccio, anzi in guisa opposta. I capitelli delle colonnine ricordano quelli del Sarcofago detto dei 12 Apostoli in Sant'Apollinare in Classe di Ravenna, del Sarcofago di S. Rinaldo nel Duomo di Ravenna, del Sarcofago di S. Maria in Porto fuori, presso Ravenna, tutti del VI secolo, per tacere di molti altri. E nella citata tavola del Garrucci i capitelli non hanno a che fare con l'originale, come si vede.

Le conchiglie sottoposte agli archetti le vediamo usate fino dai primi secoli cristiani, come nel Sarcofago a S. Francesco di Ravenna, secolo IV, e di S. Barbagiano nel Duomo della stessa città.

Quelle della tavola del Garrucci sono tutte eguali e mal ricordano l'originale.

Le basi alte, pur queste riprodotte male nella Tavola del Garrucci, si avvicinano a quelle del citato Sarcofago di S. Barbagiano, quantunque in questo i fusti sieno piuttosto tozzi e rastremati in alto soltanto.

È anche da notarsi che nelle due colonne anteriori, le colonnine degli archetti hanno basi meglio proporzionate, i capitelli sono trattati con più cura, alcuni perfino hanno le foglioline intagliate: infine le foglie grandi, che aggettano negli interarchetti delle colonnelle sono più larghe, meglio sentite, hanno lateralmente uno sviluppo a punte acute, che caratterizzano il fogliame bizantino del VI secolo, qui come elemento accolto nello stile ornamentale italiano contemporaneo.

Nelle colonne posteriori invece queste foglie sono fatte consistere in un rozzo gruppetto.

Tale descrizione, omessa da principio appositamente, l'ho posta qui come ultimo argomento per quanto concerne le parti del carattere architettonico che servono come cornice alle rappresentanze.

Sarebbe superfluo trattare analiticamente del carattere di tutte le rappresentanze dopo la descrizione dettagliata, minuziosa quasi, d'ogni soggetto.

Richiamo l' attenzione sopra i principali caratteri della scultura cristiana usati nei secoli IV, V, VI con frequenza di esempi, raramente ed imperfettamente dopo; e che costituiscono l' importanza archeologica delle colonne.

Il Cristo sempre rappresentato in volto giovanile, con i capelli ricciuti e sbarbato, perchè tardi gli si diè barba e capelli lunghi, quantunque qualche raro monumento faccia eccezione. Volevasi adombrare la natura divina eterna, non costretta al tempo che modifica; così si vede nelle catacombe se opera prodigi quale sovrano della natura. Ha lunga e discriminata chioma e barba prolissa soltanto assiso in trono nel cielo nell'ultima rappresentanza, per significare che, compiuta la sua divina missione, è riconosciuto eguale al Padre, che la nostra mente si figura grave e venerando come il Zeus degli antichi, padre degli esseri e moderatore di tutte le cose.

Il nimbo lo ha qualche volta Gesù e la Vergine. Si cominciò ad usare il nimbo all'epoca di Costantino; il crocigero nel secolo V.

Gli angeli non hanno nimbo, ma portano il diadema e qualchevolta la verga, ed hanno ali come nel mosaico di Parenzo (540) e nel codice siriaco (586).

Quasi tutti i tipi sono affatto latini e più propriamente romani: capelli ricci, sbarbati. I sacerdoti, i magi, Erode e qualche altra figura orientale portano barba e capelli lunghi, come gli Apostoli. San Pietro è calvo con barba rotonda, costume usato specialmente nel secolo V.

Desterà meraviglia osservando la conoscenza dei costumi (vesti) che aveva l'artista nel trattare i soggetti; non una licenza benchè minima, quale è facile scorgere nelle opere d'imitazione per difetto di erudizione storica; la cognizione delle costumanze romane, la pratica di esprimere il *gesto* per il quale spesso si figurano discorsi, si palesano usi, e si adombrano soggetti mistici.

Le vesti del Cristo sono sempre la *tunica podere* ed il pallio, tale è il vestito degli Apostoli e di San Giuseppe. La Vergine porta il capo ammantato dal pallio, così le donne libere; le serve no: vedasi ad esempio, quella che parla con Pietro nella rappresentanza della zona III, ultima colonna.

I servi, le persone volgari, i pastori hanno veste corta, o colobio, o esomide; la penula viene usata anche da persone di distinzione.

I sacerdoti portano il Cidari; i magi pileo ricurvo, che si usò a preferenza nell'arte romana, tuniche succinte, clamide affibbiata.

I militi e gli ufficiali clamide, o dalmatica. Notisi come esempio della dottrina dell' artefice delle costumanze romane, dettaglio interessante, gli ufficiali che portano le insegne del Preside, cioè le tavolette con l'immagine dei principi; e come esempio del carattere latino nelle vesti il milite nella rappresentanza del Regolo.

Le persone palliate hanno le solee, o sandali, i discepoli di Cristo, alcuna volta; i servi e pastori le perones, i magi anassiridi.

Per altre particolarità relative ai costumi è da osservarsi la figura sacerdotale con incensiere, i sacrificii, la forma delle are, le case, le edicole, i sepolcri, i triclinii, le barche, le anfore e vasi, i letti, il pedo ricurvo nelle mani dei pastori, la configurazione delle offerte dei magi, la raffigurazione dei venti, la personificazione delle potenze infernali, i serafini espressi in ruote, i resuscitati ecc ecc. Cose tutte trattate ben differentemente nelle epoche posteriori al V e VI secolo e con trascuratezza e licenze ed anacronismi.

Relativamente al gesto ed alla personificazione del discorso, o del concetto mistico, abbiamo già osservato, e qui accenniamo di nuovo sommariamente, al modo di dimostrare dolore, riposo, il buon augurio, il rammentarsi, dichiarare, negare, parlare, interrogare, affermare con vari movimenti delle dita: il rispetto e l'offerta con le mani coperte o dalla penula o dalla clamide o dal pallio; la preghiera con le mani aperte in croce; l' imporre le mani sul capo per benedire, per sanare, o stenderle per operare altri miracoli, come nella rappresentanza della resurrezione di Lazzaro, o nella moltiplicazione de' pani e pesci; il darsi ad altri mettendo le mani nelle mani altrui, o stendendole verso la persona principale; l'accavallare un ginocchio sull'altro come Giuseppe ed Erode, in segno di sedere pensieroso ed angosciato; il dar acqua alle mani con la patera a lungo manico, come nel codice di San Gregorio Magno ecc.

Gioverà pure ricordare la nascita di Cristo con la rappresentanza della Ostetrice, rappresentanza usata, come abbiam veduto, nel secolo V, non tanto per far conoscere la Verginità di Maria, quanto per far comprendere che era vera Madre di Dio, e ciò per opporsi alla eresia di Eutichete, sparsa nel 448, che Cristo *nihil maternae habuisse substantiae;* e la bellissima rappresentanza dell'*Agnus Dei* in luogo del Crocifisso. Noteremo di passaggio che nel VI secolo i vescovi greci ordinarono che all'*Agnus Dei,* che si rappresentava da prima, fosse sostituito il Crocifisso; i canoni di quel Concilio non furono tutti approvati dalla sedia Apostolica.

Metto qui un'osservazione relativa alle differenze fra le colonne anteriori e le posteriori. Differenze molte e notabili nei capitellini, nelle piccole basi, nella maniera di scolpire, nella forma delle conchigliette delle piccole nicchie, nelle fogliette interposte agli ornati ecc. Nelle anteriori, per esempio, le figure di santi non hanno quasi mai aureola, nelle posteriori invece ve ne ha a bizzeffe; nelle prime le teste sono proporzionate alle figure e queste hanno belle forme e belle pieghe; nelle seconde invece le teste sembrano nocciuole, sono spesso grandissime e ricordano assai nelle figure di donna le Madonne bizantine del secolo XI, cioè quelle testone ravvolte in manto come nei musaici e nelle pitture. Insomma nelle prime più arte nelle figure, panneggiamenti più studiati e meglio condotti, faccie più umane e simpatiche che nelle altre, le quali hanno figure tozze, visi abbastanza brutti che paiono non compiuti, occhi e labbra solcate rozzamente, quasi simili a quelli delle figure dette longobardiche. Anche certi alberi qui rappresentati sentono dello stile neo-bizantino e certe architetture con pinnacoletti e cupoline ricordano più quelle posteriori al mille, che quelle del V o VI secolo (V. Nota I). È facile ammettere quindi o che due artisti vi abbiano contemporaneamente lavorato, l'uno più, l'altro meno esperto, o che forse sono lavoro di valente artefice dell' XI o XII secolo capace d' imitare l'antico abbastanza bene. Questa particolarità mi è una scusa se nel 1877 scrissi nell'Opuscolo su citato timidamente, anteriori all' XI secolo.

Ma questa differenza di forma artistica è una con-

ferma della originalità del lavoro delle anteriori, perchè se fossero apografi di altre opere, il gusto sarebbe eguale in tutte e quattro le colonne, e vi spiccherebbero lo stento e la materialità della esecuzione, schiava del modello, senza diversità e carattere speciale. Che se anch' io, messo in dubbio dall'autorità del Garrucci, accennai nel detto opuscolo, che potessero essere state tutte quattro copiate da codici antichi, o da originali anteriori, mi ritratto ora formalmente, spiacendomi non aver prima avuto il coraggio di ribellarmi al Maestro, e di approfondire ciò che in coscienza propendeva a credere errore e che più tardi mi persuasi essere errore.

Ammetteremo che si possa da originali anteriori tradurre od imitare le composizioni, alcuni particolari del disegno e del costume in opera di lieve momento, ma troveremo difficile ammettere questa sentenza per un'opera di tanta importanza, e tanto completa, in secoli di decadenza artistica.

Dove erano poi nell' XI secolo gli artisti così dotti e così pratici da saper copiare e fornire un lavoro così completo, e dove erano i modelli, se non rarissimi codici gelosamente custoditi, e pochi sarcofagi sparsi qui e colà quasi ignorati? Sicchè se le due posteriori hanno i caratteri del costume ecc. ecc. egli è perchè furono copiate dalle vecchie consunte, ma con la guida delle anteriori conservate.

Se i veneziani avessero ordinata l'esecuzione delle colonne in Grecia, come la Pala d'oro, sarebbero state eseguite assolutamente alla bizantina; ma abbiam provato che di bizantino non hanno carattere alcuno.

Se le avessero ordinate in Italia nel detto XI secolo, certamente avrebbero gli artisti italiani seguito il gusto che usavano allora, e che differenzia dal loro carattere artistico, come abbiam veduto col confronto di altri lavori di Toscana.

Essendo costume del Governo Veneto fin dai remoti tempi di far trasportare a Venezia quanto poteva essere adoperato per decoro della Basilica, avendo esso per di più l'opportunità di tenere sotto il suo dominio paesi un tempo celebri per dovizie artistiche, forniti di preziosi avanzi di fabbriche suntuose demolite in causa di guerre civili, o da saccheggi de' barbari invasori, o degli stessi conquistatori veneziani, avanzi trascurati da lunga pezza, abbandonati; ci sembra più naturale il credere che preferissero i veneziani trasportare il già bello e fatto, senza spesa sui loro navigli, che l'ordinare un' ingente lavoro con dispendio enorme.

Avendo considerato che non fallisce una sola rappresentanza nel palesare la dottrina degli eruditissimi artisti, praticissimi nel trattare coscienziosamente l'arte Cristiana secondo l'uso dei primi secoli avanti il mille nelle costumanze, negli abiti, nelle allegorie, nel gesto nei simboli, nella personificazione del discorso ecc. tantochè l' istesso Garrucci dice di avere scelta una di queste colonne per darla incisa nella sua colossale e dottissima opera « perchè servisse di avviso e insieme giovasse ad esempio del nobile e classico linguaggio dell'arte nell'esprimere *le troppo rare* scene della vita di Cristo » (anch'egli confessa la rarità di scultura di questo genere), non vorremmo al certo rigettare questo principale argomento che viene in appoggio della nostra opinione.

Ci sembra quindi che il dotto inglese (?) *espertissimo d'antichità*, che aveva segnalato al Garrucci le colonne come opera del V secolo da non doversi ommettere nella sua opera, avesse molta ragione, ancorchè secondo il Garrucci non avesse considerata la paleografia e la ortografia delle iscrizioni.

Ignoro chi sia questo dotto straniero, ma egli è certo che essendo dotto ed espertissimo di antichità ha intuito subitamente il carattere di quelle sculture, per poter assegnarvi l'epoca giusta, non facendo appunto caso delle iscrizioni, che nei primi secoli cristiani, come vediamo nei sarcofagi ed in altre sculture, non si usavano a spiegare le rappresentanze, e che d'altronde non erano necessarie, perchè i fedeli erano avvezzi a quel mistico ed erudito linguaggio dell'arte, ma che potevano essere necessarie in epoca più tarda, quando appunto gli artisti non usavano più questo linguaggio, ed i fedeli non lo intendevano più tanto perfettamente.

E qui giova l' opinione del Cicognara che dice: « esser cosa non dubbia che non si può precisare l'epoca pel mezzo delle sole iscrizioni, giacchè il giudizio potrebbe essere di molto fallace ed erroneo ».

Tutto al contrario appunto di quanto esprime il Garrucci, mal si può arguire dalle iscrizioni l'epoca di un monumento, nel quale vi possono essere state aggiunte più secoli dopo, come molteplici e conosciutissimi sono gli esempi. E per non allontanarci dall'istesso S. Marco, citiamo come prova il sarcofago Morosini, sul quale con enorme anacronismo il Garrucci osserva che « *dimostra che la scultura conservava tuttavia nel mezzo del secolo decimoterzo! la sua classica tradizione* ». Secolo decimoterzo? Ma anche ogni poco pratico dell'arte vede che quel barbaro monumento non oltrepassa il secolo VII, che doveva esistere in qualche deposito, e che venne utilizzato come parapetto della sepoltura del Doge, unitamente ai parapetti che chiudono i fianchi dell' istesso sepolcro d'altra epoca e stile.

Adattando il parapetto principale a questo ufficio, nel listello che divide orizzontalmente le rappresentanze vi fu inserito sopra: HIC IACET MARINVS MAVROCENVS DVX 1253. in caratteri dell' epoca non propriamente gotici, ma di quello stile che incominciò fin dal secolo XI e durò fino alla fine del XIII.

Secolo XIII? Ma egli non pensava ai lavori che si facevano in quel secolo a Venezia, nelle chiese dei Frari, dei SS. Gio. e Paolo ed in altre, nei palazzi, nelle cuspidi delle porte dei monasteri ecc. Ed è strano che il Garrucci, dopo avere studiato sopra luogo per più giorni il sarcofago, dopo avermelo fatto disegnare perchè facesse parte dell'opera sua, abbia cambiato idea per paura della iscrizione, che pur un novello in tali studii vede addirittura essere un'aggiunta posteriore.

Ed è strano che varii scrittori di cose nostre, e veneziani, si mostrino tanto persuasi che questo brutto parapetto di sarcofago sia un saggio dell' infanzia dell'arte veneziana del secolo XIII, da essere indotti ad attribuire a scalpelli forestieri qualunque altra scultura di quel tempo che palesi una mano più esperta. Un simile pregiudizio fece immaginare al Cicogna che quel Donato, che nel 1277 lavorava egregiamente in San Marco fosse proprio quegli che adornava il Duomo di Pisa.

Stranezze e contraddizioni degli archeologi, che amano far pompa di erudizione vaga e trascurano l'osservazione artistica.

Lo stesso Garrucci a pag. 545 del Tomo I, Libro X anni 500-600, parlando dell' Opera di Cosma Indico-

pleuste, e descrivendo le figure di Aronne, nota che « *reca nella destra un turibulo pendente da tre catenelle chiuse in un anello, come si vede figurato sopra un sarcofago di San Marco in Venezia* ». Non credo parli del sarcofago Morosini, nel quale veggonsi turibuli pendenti da tre cordelle senza anello, ma di quei frammenti di sarcofago del V o VI secolo che costituiscono l'ornamento di un architrave nella facciata principale della Basilica, nell'ultima porta verso la Torretta. Come non si è accorto che questo confronto viene ad essere un'argomento di più per provare che le colonne sono anteriori all'XI secolo, mentre appunto quei frammenti di sarcofago, se di mano e di stile migliore, si avvicinano però assai al carattere delle medesime?

Non vale poi assolutamente la pena di fermarsi su quanto il Garrucci dice intorno alla edificazione di San Marco, perchè in verità non si capisce che voglia provare, narrandoci che San Marco da principio era di legno, che le incrostature di marmi ed i mosaici furono posti all'epoca del Selvo ecc. Egli, *come quasi tutti gli italiani* che scrissero, e scrivono della vita politica e civile come dell'arte di Venezia, la tratta assai superficialmente..... Dunque se si avessero documenti valevoli a provare che San Marco fosse stato originariamente decorato, egli scordandosi del suo argomento delle iscrizioni, ammetterebbe un'epoca più remota per le colonne? Ma per noi anche quell'epoca (976). Sarebbe sempre troppo recente. Pare ch' Egli non sapesse, o non si ricordasse, che San Marco fu in molte parti rivestito e decorato di opere molto vecchie, tolte in non piccolo numero ad altri edificii antichi, di differenti luoghi, ad epoche diverse, e che queste furono adattate unitamente alle sculture e parti ornamentali che vennero appositamente lavorate per la Basilica.

Ma basti su ciò.

Ed in quanto alle iscrizioni, (eguali così nelle colonne posteriori di lavoro inferiore, e che possono essere state fatte dopo, e copiate dalle originali del V secolo, che nelle anteriori meglio condotte ed originali), aventi alcune lettere che scendono ad intaccare al di sotto la fascia, e la cui doratura è rifatta, se non hanno la forma nitida delle iscrizioni latine del V secolo, potrebbe anche darsi perchè eseguite non da mano romana.

Differenziano quattro lettere principalmente, la G *6*, la B *β* con le codette rientranti, l'H *h*, la E ϵ. Ma della ϵ, forma greca, se ne scorgono varii esempii in antiche iscrizioni anche del secolo V, delle altre nel VI e VII, all' infuori dell'*h* che vedesi in iscrizioni non anteriori al IX secolo. Paleografia molto simile a questa la ho notata particolarmente in un resto epigrafico riportato nelle Notizie degli scavi del Giugno 1885, p. 234 nella lapide scoperta nella distrutta Chiesa di Donori prov. di Cagliari, che è un decreto delle Gabelle dei tempi di Maurizio Tiberio al principio del VII secolo, dove s' incontrano queste forme di lettere ⳨ B 6 In quanto poi al triplice punto, ricorderò che l'Iscrizione dell'ambone della Chiesa della Misericordia ad Ancona, opera del tempo di Papa Sergio (seconda metà del secolo VIII) presenta il triplice punto ⋮

Sarebbe stucchevole scorrere volumi e fare osservazioni sopra lapidi per provarle di qualche secolo anteriori all' XI, mentre abbiamo argomento di ritenere che sieno state aggiunte qualche secolo dopo il V, e di ciò mi pare avere trovata la prova. Se le iscrizioni come ritengo non eranvi originariamente, quei listelli non dovevano essere lisci e disadorni in mezzo a tanta ricchezza d' intaglio. Al di sopra di essi vi poteva essere stata un ornamentazione di qualche maniera, forse un cordone o delle fogliette, oppure delle fusarole, tanto usate nel V e nel VI secolo, e questa ornamentazione, forse perchè ridotta in cattivo stato, sarà stata scalpellata via dai Veneziani coll' intento di surrogarvi le iscrizioni. Gli ornati preesistenti non dovettero essere una cosa di poco aggetto ma di qualche rilievo, avvivati da forti scuri ottenuti forse col trapano, per cui quando i veneziani li spuntarono non dovettero soltanto levare le parti in aggetto bensì abbassare anche del listello tanto che ogni buco profondo di trapano, o di scalpello sparisse e restasse una superficie liscia per le scritte. Ora si osservino bene esse colonne: in molti punti il listello invece di aggettare o almeno mostrarsi della medesima sporgenza degli altri membri se ne resta in ritiro, non solo, ma causò altresì un abbassamento di superficie della cima degli archetti attigui e delle basi delle colonnine e delle fogliette poste fra gli archetti, le quali tutte si mostrano mutilate così perchè non risaltassero più in fuori del listello.

Di più, alcuni dei listelli anzichè sporgere o convessi o almeno rettilinei, si mostrano un po' concavi, sempre in grazia di quell'abbassamento. Le iscrizioni invece girano tutto intorno senza alterazione di sorte.

Tutte queste raschiature e mutilazioni appaiono soltanto nelle due colonne anteriori, in quelle cioè che manifestano uno scalpello più accurato e genuino. Nelle posteriori invece i listelli girano ininterotti e sporgono da per tutto con eguale misura e regolarità. Altro valido indizio che quest'ultime furono più tardi lavorate ad imitazione delle altre.

Concludo appoggiato alle suesposte ragioni, che le due colonne davanti furono qui trasportate da altri paesi, le altre probabilmente fatte qui.

Non ripugna che potessero provenire le prime da Ravenna, non essendo, come abbiamo accennato, cosa rara che seguissero scambi fra chiese. Ne anche ripugnerebbe il credere alla tradizione che esiste a Pola, rapportata dal Cantù nella sua grande illustrazione del Lombardo Veneto, pag. 558, che le colonne sieno state tolte da Veneziani alla Chiesa di Santa Maria Formosa o di Cannetò di quella Città, chiesa eretta nel secolo VI, e qui trasportate e collocate a parte quando si rese più suntuoso il Presbitero; che che ne pensasse in antecedenza l'autore dell'articolo *Venezia*, nel giornale l'Istria del 1852, 4 ed 11 Settembre. È largo il campo alle congetture (V. Nota II).

Forse il tempo potrà darci maggiori lumi sulla provenienza. A me basta aver escluso che sieno tutte quattro bizantine, venete, e del secolo XI, e di aver procurato, per quanto stava nelle mie poche cognizioni, provare che le due dinanzi sono italiane e del secolo V o del principio del VI. Se mi si proverà il contrario non vorrò certo avvilirmi. Un granchio in archeologia è cosa tutt'altro che rara. Il torto è di chi si ostina, e quando mi si convincesse che ho torto, non mi dispiacerà istessamente di aver occupato il tempo intorno a questo nobile soggetto. Del resto archeologia non è scienza esatta.

ALVISE PIETRO ZORZI.

NOTE.

Nota I (pag. 294).

L'illustre Dott. Dobbert, professore nell'Accademia d'Arte di Berlino, in un suo Opuscolo intorno allo stile di Nicolò Pisano, a pag. 88, nota 100, attribuendo le due colonne sul dinanzi del ciborio all'età cristiana primitiva, giudica che le due posteriori appartengano a tempo più recente, secondo anche mi scrisse in una gentilissima lettera; e godo di avere dalla mia un così dotto e valente critico d'arte.

Nota II (pag. 296).

A pena consegnata questa Monografia al Cav. Ongania, per la stampa, ho pubblicato nel Giornale il *Diritto*, Roma 13 Agosto 1886, perchè altri non mi prevenisse, in un riassunto, la mia opinione sull'età delle colonne e sulla probabile nazionalità del loro autore.

Ho lasciato in questo riassunto di accennare alla tradizione della provenienza polense, che aveva di già accennata in fine della monografia, e ciò per le due ragioni seguenti.

La prima, perchè se altri le dissero di scalpello bizantino, o veneto, nessuno, ch'io sappia, si è mai sognato dirle di scalpello istriano, ed io mi era prefisso il compito di studiare lo stile d'esse colonne e non di discutere la probabilità d'una tradizione, o meglio supposizione della provenienza da luogo. Le tradizioni, se sono buone ausiliarie per confermare ciò che quasi è provato dai caratteri artistici di un monumento, non formano per se stesse argomento da accettarsi così facilmente nella critica artistica ed archeologica.

La seconda perchè, quantunque mi sembri accettabile l'opinione della provenienza polense, *provenienza da luogo, non da scuola,* non poteva però che accoglierla, come ho fatto nella monografia, senza darvi troppa importanza in causa delle inesattezze ed incertezze che s'incontrano negli autori a proposito di queste provenienze polensi, quando parlano di San Marco, come accennerò in seguito.

Il Periodico *Arte e Storia*, Firenze 14 Settembre 1886, N°. 30 ripublicò esattamente il mio Articolo del Diritto.

Il Chiarissimo Prof. Paolo Tedeschi nel medesimo giornale N. 33, 17 Ottobre detto anno, inspirato ad un generoso sentimento d'amore per tutto che possa aver relazione alla gloriosa sua patria, scrisse quanto segue.

« Nel numero 30 di questo periodico il Sig. Alvise Pietro Zorzi sostiene che le quattro colonne storiate del ciborio o baldacchino dell'altar maggiore di San Marco « non sono lavoro originale d'autore, nè bizantino, come lo vorrebbero il Sansovino, Martinioni, e con loro Cicognara e Moschini; nè veneto, come lo vorrebbe il Zanetti, ed in coda Zanotto ed altri copisti; nè dell'undecimo secolo, come oltre tutti questi, lo vogliono il Selvatico ed il Garrucci; ma di autore italiano, probabilmente ravennate e della fine del V secolo o del principio del VI; e che le iscrizioni furono incise in epoca più tarda: esempio non unico nè raro ».

« Convengo anche io in gran parte nell'opinione dell'egregio Zorzi, e senza entrare nel branco dei soliti sapientoni, che sarebbe ridicolo, mi permetto di richiamare l'attenzione degli eruditi a quanto ho già altre volte scritto sull'origine probabile delle stesse colonne. La soluzione del quesito (se l'abbiano in pace i nemici dell'irredentismo), si ha proprio a cercare nell'Istria, in quella povera Istria dimenticata, che fu per secoli cava di marmi ai Veneziani. Ed ecco come e perchè ».

« Alla metà del sesto secolo, viveva in Vistro nell'agro di Pola un certo Massimiano, chierico di santa vita, il quale, avendo trovato sotterra un tesoro, secondo le cronache, l'avrebbe portato fedelmente all'Imperatore Giustiniano, il quale poi lo nominò in ricompensa Arcivescovo di Ravenna. Lasciamo pure da parte la storiella del tesoro e la nomina conseguente che arieggia un po' la commedia di Arlecchino principe; quello è certo si è che Massimiano da Pola fu Arcivescovo di Ravenna. Ed anche è storico e notissimo agl'Italiani che Massimiano, a testimonianza d'affetto alla chiesa polense, inalzò in Pola una magnifica basilica sotto il titolo di Santa Maria Formosa, volgarmente Santa Maria di Canneto. La basilica sorse degna dell'Arcivescovo di Pola, città già ricca di monumenti romani e bizantini (e l'anfiteatro sorge sempre ad attestarlo); colonne di marmo greco, mosaici, porfidi adornavano il ricchissimo tempio, come si ha dai Dialoghi dell'Anonimo di Pola, editi dall'illustre storico e antiquario triestino Pietro Handler e l'originale dei quali si trova nella biblioteca di San Marco. — Se si guarda alle opere, scrive l'anonimo, che state vi sono ornatissime e di prezzo, come dimostrano i finissimi marmi dell'altar maggiore, le pitture illustri d'opera e l'iscrizione greca del sopracielo, l'intaglio vaghissimo del pavimento ed un pergolotto, c'ancora v'è, come nei più honorati et grandi luoghi è di costume, parmi di poter dire che sia stata impresa di compita architettura » (1).

» La basilica fu fino dal VI secolo Badia dei Benedettini, più tardi assai venne data in commenda (sic!) alla basilica ducale di S. Marco in Venezia; peggio le toccò nell'anno fatale 1243 della rovina di Pola. Questa città come le altre principali della provincia, Capo d'Istria, Trieste, rodevano il freno; se l'Istria poi fu tra le provincie più devote alla Serenissima, ciò non toglie che come gli altri Italiani, gl'Istriani sentissero il bisogno di fare da sè all'epoca dei comuni: alla storiella della spontanea dedizione nessuno più ci crede. Pola adunque più volte si ribellò a San Marco; nel 1243 i Veneti guidati da Giacomo Tiepolo e Leonardo Querini la misero a ferro e fuoco; ed è assai probabile che in quell'occasione la basilica sia stata in gran parte rovinata. Quello che è certo si è che più tardi smantellarono la chiesa per utilizzarne il materiale. Nè mancano i documenti. L'anonimo citato ci narra che le « colonne furono di qui tolte per Venetia, ed è ragione che come in centro di tutte le grandezze e glorie trasformate fossero, essendo stata cosa eletta, onde quattro di loro, come i più bei diafani trasparenti, illustrarono di sè la cappella del Santissimo Sacramento di San Marco, honestandosi poscia le pareti della detta chiesa delli usuali marmorei finissimi, che a questa erano, et della pila antichissima dell'acqua santa, et assaissime altre colonne annobiliscono la nova Procuratia et altri luoghi ».

» Nè l'anonimo è solo a testimoniare questo trasferimento di colonne. Da un documento del 1545 si ha che il celebre Sansovino fu spedito dalla Repubblica a togliere le colonne di marmo di Santa Maria Formosa e a sostituirvi pilastri di cotto. Eseguita la prima parte del decreto, non si trovò nè tempo nè modo ad effettuare la seconda. Nel 1605 si trasportarono a Venezia quattro magnifiche colonne di alabastro orientale, che sorgono ora nell'abside di San Marco, sull'altare che fu gia del SS. dietro al maggiore, ed altre ancora di marmo africano che ammiransi sul pianerottolo della magnifica scala della vecchia libreria, se crediamo al Temanza, che così ne discorre. « Io credo che le colonne trasferite a Venezia siano quelle di marmo africano poste sul pianerottolo della scala della libreria », dirimpetto alle due ascese della stessa, facendone menzione Francesco Sansovino con queste ampollose parole: « Sul patto si trovano alcune colonne di così fatta qualità che partecipano della gioia, et furono portate d'Istria per questo edifizio. Ho qualche traccia che sieno state tolte dall'antico tempio della predetta abbazia. Fu Iacobo in Pola anche nell'anno dopo e di là fece nuovamente trasportare colonne ed altri marmi che furono anche essi nella chiesa di San Marco e nel palazzo ducale ».

» E non è finita ancora. Anche per la chiesa della Salute capolavoro del Longhena nel secolo XVII occorrevano colonne e si ricorse alla solita cava di Pola. Le quattro che sostengono la volta sopra l'altar maggiore vennero, non dal celebre anfiteatro polense, come dicono erroneamente le guide, ma dal Zaro o Teatro, altro edifizio di Pola, ora distrutto.

» Veniamo quindi alle conclusioni. Storica la ricchezza di Santa Maria Formosa, storica l'esportazione di marmi e di colonne. Io non dico che le quattro certamente trasportate da Pola, e poste dietro l'altar maggiore, siano precisamente le quattro del tabernacolo nominato dallo Zorzi. Sostengo però essere assai probabile, se non certo, che chi ha trasferito il buono e il meglio di Santa Maria abbia pure portato le quattro *de quo*. Il Temanza parla chiaro. Iacobo fece trasportare da Pola altre colonne ed altri marmi che furono impiegati anche essi nella chiesa di San Marco. E qui ripeto anch'io col Manzoni. « Nel vasto tesoro delle induzioni erudite, ve ne potrà ben essere delle più fine, ma delle più sicure non crederei ».

» Il trasferimento delle quattro colonne può essere avvenuto o ai tempi del Sansovino; o meglio prima assai, cioè nel 1243, anno della presa di Pola. Come in tante altre guerre altrove, i Veneti l'avrebbero trasportate in S. Marco quale trofeo di guerra e testimonio della vittoria sull'Istria. Rimane ancora una domanda. I marmi e le colonne di Santa Maria Formosa furono lavorati da artefici di Ravenna o dell'Istria? Difficile la risposta; certo grande influenza della scuola ravennate nell'Istria; ma non del tutto si ha ad escludere l'elemento indigeno. Dove ci sono cave di pietre là sempre abbondano scalpellini ed artisti; l'isole dei Brioni in faccia a Pola furono per secoli cave di pietra per Venezia; e i nomi di scultori istriani che si segnalarono più tardi nell'arte: Antonio e Lorenzo Delvescovo, e Taddeo da Rovigno, Donato da Parenzo, Domenico da Capodistria, Bartolomeo Costa e Giovanni Sedola pure da Capodistria, e il celebre Luciano da Laurana o Lovrana architetto del palazzo d'Urbino, ci possono ragionevolmente far credere all'esistenza di artefici istriani, anche nel secolo VI, in una città come Pola ricca di famosi monumenti dell'epoca romana e a due passi da Parenzo dove tutt'ora si ammira la celebre basilica Eufrasiana, sorta appunto ai tempi di Giustiniano.

» Tutto quanto ho detto qui, parmi valga a dimostrare vera l'opinione del Zorzi. « Le quattro colonne di San Marco essere d'autore italiano, probabilmente ravennate e del principio del VI secolo. Solo potrebbesi modificare così: Le quattro colonne assai probabilmente vengono da Pola, sono d'autore italiano, o ravennate o istriano, e della seconda metà del secolo VI.

» Ma se anche le colonne, come molti altri credettero, si hanno a ritenere di tempi più recenti o d'altra scuola, valga il presente scritto a metter sulla buona via gli scrittori d'arte; perchè è storicamente certo che la povera e derelitta Istria non fu neppure nell'arte indegna della grande patria italiana, e che la basilica di Santa Maria Formosa di Pola fornì per secoli marmi preziosi alla regina dell'Adria.

» Di Santa Maria rimangono ora sol pochi cocci e mattoni, e li bagna la pioggia e muove il vento. Ma Pola oggi è risorta, e le sentinelle austriache vegliano sui baluardi di questa Spezia dell'Adriatico...

» Non abbiano paura i pacifici cittadini; non voglio sventolare loro in faccia tricolori abbrunati; solo si desidera cessino certi superbi abbbandoni, e tutti siano pacificamente redenti dall'ignoranza, nei campi sereni dell'arte ».

PAOLO TEDESCHI.

Ed ora mi sieno permessi alcuni brevi commenti per amore di verità e di esattezza. Prima di tutto io non ho mai scritto che le colonne *non* sono lavoro originale, anzi ho detto che *sono* lavoro originale.

(1) Per altre notizie sull'insigne basilica veggansi le Notizie storiche di Pola, Coana, Parenzo 1876; e i miei — Cenni sulla Storia dell'Arte cristiana nell'Istria — nella *Porta Orientale*, Annuario Istriano, anno 1859.

Stando al su riportato articolo, non so capire come il chiarissimo professore abbia trattato in passato *sulla origine probabile delle stesse colonne*, se dal contesto sembra che egli non le abbia mai nè vedute nè per conseguenza studiate. Egli parla sì di colonne, come tutti gli autori Istriani, ma di quali precisamente non sa.

Di fatti e che altro vuol significare quella sua espressione: « Io non dico che le quattro *certamente* trasportate da Pola e poste dietro l'altar maggiore siano precisamente le quattro del Tabernacolo nominato dallo Zorzi »? Se egli avesse conosciuto le colonne *de quo* non si sarebbe espresso con questa frase condizionata ed incerta, anzi queste dietro l'altar maggiore, che non sono istoriate ma spirali, non le avrebbe neppur nominate per non ingenerar confusione. È poi da notarsi che, pur circa a queste spirali egli, come l'anonimo citato, e come quanti autori istriani da lui copiarono, s'inganna dicendo che furono trasportate da Pola nel 1605. Ciò non è vero minimamente, esse colonne magnifiche di alabastro orientale erano già a loro posto anteriormente al tempo in cui scriveva Francesco Sansovino, come leggesi nella sua Venetia Descritta stampata nel 1581: « *il luogo del Sacramento dinanzi al quale sono quattro grosse colonne di alabastro. lunghe due passi e trasparenti d'inestimabile valuta* ». E lo Stringa nella sua *Venetia città nobilissima* ecc. ecc. corretta, emendata e stampata nell'anno 1604 proprio un anno avanti del presunto trasporto da Pola, dice: « *Vi è poi l'Altare del Santissimo Sacramento dietro al maggiore predetto, ornato anch'egli e serrato dalla parte davanti da quattro grosse colonne tra le quali ne sono due di finissimo alabastro trasparente come vetro, lunghe otto piedi l'una, portate già dalla Città di Tolemaida in tempo dell'acquisto di Terra Santa: onde sono da tutti tenute in gran conto e stima per la finezza e bellezza loro* ».

In quanto a che il trasferimento a Venezia delle quattro *de quo* possa essere avvenuto ai tempi di Iacopo Sansovino, non è verosimile: come mai Francesco Sansovino suo figlio, nella *Venetia* su citata, trattandosi di un così insigne monumento e di tanta importanza, tace di questo trasporto da Pola ed anzi le chiama: « *cosa di gran magistero et di spesa et fatta per quello che si può giudicare nella Grecia?*

Io non posso ammettere che l'autore delle colonne dinanzi sia Istriano, nè che l'età loro sorpassi la prima metà del secolo VI. Non conosco poi, nè credo che il prof. Tedeschi saprebbe indicarmelo, un solo marmo istriano che abbia degli elementi artistici di possibile raffronto con le medesime, nè alcuno di data più tarda che loro somigli.

Posso ammettere per ora soltanto che l'Arcivescovo Massimiano le abbia avute da Ravenna, dove saranno state lavorate prima, per decorare la sua Basilica di Canneto, e che quindi i Veneziani le trasportassero a Venezia con altri tesori.

Ma tutte queste sono magre ipotesi. Nessun autore Istriano ha mai studiato e descritto esse colonne, e non si sa mai precisamente di quali colonne parlino. Tutti accennano a colonne e marmi trasportati a Venezia per decorare San Marco ed altri luoghi, ma se questa è cosa certa, non può per altro dare argomento per provare indiscutibilmente che un monumento piuttosto che un'altro che si trovi in San Marco sia istriano, e faccia parte della congerie dei tesori trasportati, poichè San Marco accoglie marmi e tesori non della sola Istria, ma di tanti altri paesi conquistati col sangue de' nostri padri, ed accoglie marmi e tesori lavorati e forniti anche da nostri artefici in tempi diversi, e anche donati da altre chiese, o scambiati con esse.

Ad esempio nel periodico intitolato l'*Istria* anno VII, settembre 1852 nell'articolo: Venezia, l'autore *dubitando* che le nostre colonne storiate sieno provenienti da Canneto, perchè interpreta qualmente *l'anonimo autore dei dialoghi su Pola, che narra come tutte le colonne di quella Abbazia erano state portate a Venezia a decorare San Marco le nuove procuratie ed altri luoghi, quando parla dell'altar maggiore intenda parlare non della mensa e ciborio, ma dell'Abside e della volta del soffitto* « non esita poi ad ammettere » *che la pila dell'acqua lustrale, che ha piedestallo decorato a tridenti e dolfini, sia la polense di cui parla l'anonimo stesso; imperocchè*, dice, *il tridente è simbolo di marina della quale Pola fu stazione, nè farebbe meraviglia che sul luogo ove alzavasi il tempio di Nettuno s'alzasse da san Massimiano il tempio magnifico di Canneto.*

Ed invece quella base della pila non è già un'ara pagana trasportata da Pola, come si scrisse da parecchi, ripetendolo le guide; ma un lavoro veneziano del rinascimento, forse dei fratelli Lombardo, come pare sieno i putti graziosissimi che formano la prima parte del piedestallo.

E per finirla concluderò che accennando che le quattro colonne storiate furono trasportate dall'Istria, dobbiamo accontentarci del *probabilmente* senza l'*assai*.

s) — Leone. — Intaglio del soffitto della Sala maggiore, ex-scuola di San Marco. Sec. XVI.

XIV.

MOSAICI E LORO ISCRIZIONI.

46

EZECHIEL · P ·
· FRANCISC'
ZVCH · F ·

I MOSAICI

PARTE I.

Cenni storici.

CAPITOLO I.

I Primordii.

TRA LE TANTE GLORIE del genio del cristianesimo, non ultima certamente è quella d'avere sollevato al più alto grado di splendore l'arte del mosaico e d'avere tenuto vivo con essa il sentimento del bello anche attraverso lo squallore della decadenza e le tenebre della barbarie, rendendola in pari tempo altamente benemerita dell'archeologia e della storia. Conciossiachè, quantunque le origini di quest'arte si perdano per così dire nelle età più remote dell'antichità, ed i suoi progressi nei tempi del paganesimo fossero tali da avere raggiunto e superato fors'anco quanto di più bello e finito per venustà di disegno o per isquisitezza di lavoro seppero fare i moderni, tuttavia è sempre vero che il mosaico non si levava allora che raramente dall'umile uso di una decorazione da pavimenti, mentre invece fino dai primi secoli cristiani esso fu innalzato al nobilissimo ufficio di decorare sontuosamente le pareti e le vôlte dei luoghi sacri.

Molto probabilmente l'uso di serbare l'arte del mosaico al lusso dei pavimenti ebbe l'origine e la durata dalla sua primitiva destinazione, che fu certamente quella di disporre con un certo ordine e con un po' di varietà e d'eleganza nella materia e nei colori, i pezzi componenti i selciati. Tale doveva essere appunto quel lastricato, su cui stavano i letti convivali nel famoso banchetto dato dal re Assuero, come narrasi nel libro di Ester, e che vuolsi il primo indizio storico d'un mosaico.

Oltre di che la sua stessa denominazione principale di *opus musivum* ne indica l'origine e l'uso antico, derivando essa da certi luoghi dedicati alle muse, detti *musæa*, dove solevano convenire gli uomini di lettere e che avevano il pavimento adorno di simili opere (1).

Certo poi che a mano a mano che l'arte si andava perfezionando sotto l'impulso delle sempre maggiori pretensioni del lusso e della magnificenza, quest'arte prendeva essa pure varii modi e forme e con ciò varii nomi; chiamandosi *opus vermiculatum* quella composizione di minutissimi cubetti di pietra o di vetro disposti secondo i contorni e le varie parti delle figure, che costituisce anche in oggi la pittura a mosaico (1); *opus tessellatum* il lavoro geometrico a tasselli, com'è in gran parte il pavimento della nostra Basilica di San Marco; *opus sectile* quello che in oggi si chiama tarsia. Inoltre diverse denominazioni le venivano dalle materie impiegate, come quella di *lithostrotum* dalle pietre o dai marmi; altre dal nome dell'inventore, come l'*opus alexandrinum*, che era un lavoro tessulare composto di porfido e serpentino, di cui narra Lampridio che Alessandro Severo facesse incrostare per primo i pavimenti del suo palazzo; altre finalmente dagli oggetti rappresentati, come quelle di *emblema* e di *asarotum*.

Quest'ultimo vocabolo conferma l'umile uffizio a cui dicevamo destinato in antico il mosaico, perchè deriva dal famoso *asarotos œcos* (casa o sala non ispazzata) ch'era appunto quel pavimento a mosaico tanto lodato da Plinio, in cui il greco Soso, con una squisitezza di lavoro degna di migliore soggetto, aveva rappresentato i rifiuti dei cibi che i signori poco puliti d'allora solevano gettare a terra nei loro pasti.

È ben vero che d'un simile *realismo* volgare non s'hanno altri esempi; ma tuttavia sono pressochè innumerevoli quelli di soggetti anche nobilissimi rappresentati con opere del più fino lavoro nei pavimenti, mentre rari per lo contrario e d'un genere tutto affatto ornamentale sono i mosaici delle pareti e delle volte negli edifizii del paganesimo. Così basterà annoverare tra i primi la tazza delle colombe che stava nel mosaico di Soso accennato di sopra, ed il Poeta tragico trovato a Pompei ed ora nel Museo di Napoli, ed il mosaico di Palestrina, l'antica Preneste, ora nel palazzo Barberini, ed il più stupendo fra tutti, quello della battaglia d'Isso, ch'era nella casa del Fauno a Pompei ed ora si conserva nello stesso Museo di Napoli.

Era riservato però al Cristianesimo, come dicevamo da principio, d'elevare quest'arte ad uno scopo ben più sublime. E di fatti, vinto il tiranno Massenzio e convertitosi Costantino alla fede, prima cura di quel grande monarca si fu quella di trarre la religione di Cristo dagli antri delle catacombe alla piena luce del sole e di risarcirla con una glorificazione singolare delle ignominie sofferte per più che tre secoli di feroci persecuzioni. Rivolti quindi i templi degli idoli al culto cristiano e fondate nuove e sontuose basiliche, volle che l'arte più pregiata di quel tempo concorresse ad ornarle; e da allora in poi il mosaico divenne la decorazione per eccellenza e, quasi diremmo, il privilegio caratteristico dei monumenti cristiani.

Pochi mosaici restano ancora di que' primi tempi; tali però che dimostrano un'arte fiorente e quasi ringiovanita dal sentimento cristiano innestato sopra le classiche reminiscenze dell'antichità. Notevoli, per tacere di altri, sono gli avanzi che si conservano nella Chiesa di Santa Costanza in Roma, l'antico battistero fatto erigere da Costantino; e stupendo è il mosaico dell'abside in Santa Pudenziana: opere tutte del IV secolo. Da allora in poi, col diffondersi del Cristianesimo,

(1) I greci chiamavano i mosaici col nome generico di ψήφωσις, da ψῆφος *pietruzza*, che suona *costruzione in piccole pietruzze*.

Il mosaico a fondo d'oro viene anche in oggi chiamato nella Grecia ψηφοις χρυσέοις. Gli Arabi, nell'accogliere questo genere di decorazione, ne presero dai Greci anche presso a poco il nome e chiamarono il mosaico nel loro linguaggio *fsefysa* (Reinaud, citato dal Didron nel suo *Manuel d'iconographie chrétienne*, etc., pag. 3).

(1) Tali composizioni sono ricordate da Plinio con le parole: *Parietes toti operiuntur interraso marmore, vermiculatisque ad effigies rerum et animalium crustis* (Lib. 35, cap. 1). L'Iliade fu interamente rappresentata in cotal maniera secondo Ateneo (Deipnosoph. lib. 5, cap. 8).

si propagò altresì quanto poteva renderne suntuoso il culto e sopratutto il mosaico; e questo, passando in Grecia con la nuova sede dell'impero, continuò tuttavia a fiorire in Roma ed apparve in altre città d'Italia, come a Milano, a Napoli e sopratutto a Ravenna. Si è quivi infatti che ammiransi i più stupendi mosaici del quinto secolo nel Battistero degli Ortodossi, nella Cappella dell'Arcivescovado e nel magnifico mausoleo di Galla Placidia: opere, massime quest'ultime, d'una bellezza unica, e quali soltanto le caste ispirazioni del genio cristiano possono dare. È questo il vero mosaico, che non consiste nella semplice riproduzione della pittura, a cui facevanlo servire gli antichi, ed a cui pure i moderni artisti da alcuni secoli a questa parte lo ricondussero, ma che costituisce un'arte particolare, di un bello tutto suo proprio, il cui carattere è la semplicità, la grazia delle movenze, la nobiltà dei paludamenti, la quiete e la parsimonia dei toni, e sopratutto la purezza del sentimento, che qualche cosa lascia sempre al dominio della immaginazione e che tollera, non solo, ma richiede anzi una imitazione della natura con forme prestabilite e simboliche, quali del resto si confanno con un cielo dorato o d'un azzurro cupo tempestato di stelle d'oro.

Sembra che Ravenna fosse in que'tempi la sede di famiglie, nelle quali si tramandava l'arte del mosaico di padre in figlio; tanto che non valsero le vicende politiche e l'avvicendarsi dei barbari ad interrompere la serie delle opere egregie, che arricchirono anche nel sesto secolo i suoi monumenti, e fra questi il mirabile tempio di San Vitale.

Non è così dei mosaici di Roma del secolo stesso, di cui quello che vedesi nella chiesa dei Santi Cosma e Damiano è l'opera caratteristica. Quivi i tipi ruvidi e fieri dei barbari del settentrione manifestano la loro influenza sull'arte, che cominciava a decadere allora e che doveva andare degenerando ognora più nei secoli successivi.

Di fatti asssai meschine sono le opere di que'tempi, le cui figure per lo più angolose e secche nelle forme, dure nei movimenti, tetre nel colorito, rozze nell'esecuzione, mostrano quanto l'arte avesse peggiorato; forse per avere anche abusato con una soverchia esagerazione di quella maniera radicata dall'uso e simbolica che, adoperata maestrevolmente, era, come abbiam detto, fra le prerogative più proprie e caratteristiche del vero mosaico.

Diversamente andarono le cose in Oriente. Colà fioriva dapprima l'arte trapiantatavi da Costantino e splendidamente favorita da lui e dai suoi successori, tra i quali Giustiniano, che verso la metà del sesto secolo fece riedificare e decorare di stupendi mosaici la basilica di Santa Sofia di Costantinopoli, ed eresse altra chiesa sotto lo stesso titolo in Tessalonica. Che se però, prima la decadenza del Basso Impero e quindi l'eresia degli Iconoclasti, riuscirono a far sì che per quasi due secoli l'arte del mosaico vi rimanesse pressochè abbandonata, vennero tuttavia, l'imperatore Teofilo nella prima metà del secolo nono, e Basilio il Macedone nella seconda, l'uno a ristabilirla l'altro a darvi il maggiore impulso. Quest'ultimo era tanto amante dei mosaici che ne aveva fatto arricchire con estrema profusione il proprio palazzo: tanto che, come narra Costantino Porfirogenito nipote di lui che ne scrisse la vita, fino la sua camera da letto aveva il pavimento, le pareti ed il soffitto messi a mosaico.

S'avvicinava infrattanto il mille, l'anno della temuta fine del mondo; correvano tempi di tristezza e di languore, e l'arte del mosaico era talmente caduta in disuso che se n'era perduta persino la pratica materiale. Non è quindi maraviglia che quando nel secolo seguente Desiderio abate di Montecassino volle far decorare a mosaico la grande basilica del suo monastero, fosse costretto a chiamare in Italia artefici greci (1).

Correva allora l'anno 1070 ed era in quel tempo appunto (1071) che sotto il Doge Domenico Selvo si compieva la Chiesa di San Marco.

Oggi si sa, per le scoperte fatte negli ultimi restauri, che tale compimento aveva luogo soltanto con muri di mattoni, secondo quello stile che tanto si diffuse dal novecento al milleduecento nell'alta Italia, e che per ciò fu chiamato lombardo.

Ciò per altro riguarda l'esterno, mentre è noto che le interne riforme erano state iniziate dal Doge Domenico Contarini l'anno 1052; il perchè è da ritenere che, come narrano concordemente le cronache, lo stesso Doge Domenico Selvo cominciasse a far decorare di mosaico la Chiesa di San Marco. I brani di tali cronache ce li dà il volume dei documenti annesso a quest'Opera. *Questo Dose* (il Selvo) *ordenò di comenzar a far laorar de mosaico la giesia de San Marco.* Così la Cronaca anonima (Doc. 49). *Dominicus Silvius ... edem Sancti Marci Musaico pictam ornavit.* Così la Cronaca Dolfin (Doc. 50). *Domenico Selvo .... voltò lo animo alli adornamenti della Chiesa di San Marco, e fu il primo che fece cominciar a lavorar di musaico* ecc. Così la Cronaca Bembo (Doc. 52). *Dogando Domenego Selvo fo fato la giesia di S. Marcho de marmoro e musaico come hora si vede.* Così la Cronaca Magno (Doc. 55). *Nel suo tempo* (del Doge Domenico Selvo) *fu cominciato a far la chiesa di San Marco molto più grande di quello che era ... e la cominciarono a lavorare di mosaico et incrostarla di marmi fini.* Cosí la Cronaca veneta Scivos (Doc. 58).

Nè solamente il Selvo dovette aver dato principio alle opere di mosaico, ma dovette averle fatte progredire di molto, se, come narra altra cronaca, *lassò che la sua facoltà fosse per compir li musaichi della Chiesia di San Marco* (Vedi Doc. 813); salvo che, come giustamente si osserva nella Parte II di quest'Opera (pagina 202) ciò non si debba intendere, ed anche in un modo relativo soltanto, che o dei mosaici del pavimento o forse di quelli dell'abside e della sua testata, luoghi nei quali cominciavasi a que' tempi ed il più delle volte finivasi nelle basiliche l'ornamentazione a mosaico. Sebbene però in forza di tali concordi affermazioni degli antichi cronisti debbasi ritenere per indubitato che il merito dell'incominciamento dei mosaici spetti al Doge Domenico Selvo, tuttavia non possiamo astenerci dal riportare l'ingegnosa congettura esposta dai signori Selvatico e Foucard nella loro opera intitolata: *Monumenti artistici e storici delle provincie venete*, secondo la quale le decorazioni a mosaico avrebbero invece avuto principio nel 1100. Si fonda essa sull'interpretazione dei resti di un antica iscrizione scolpita all'ingiro della cappelletta di S. Clemente e che parrebbe doversi compiere e leggere a questo modo, *Anno Domini millesimo centesimo, indictione nona, cum Dux Vitalis Michael Gotifredo magnum auxilium dare coepit, tabulas Petrus addere coepit.*

(1) MURATORI, *Antiquit, medii aevi* T. II, *Dissert* 24.

Se non che poco importa che l'incominciamento dei mosaici abbia avuto luogo pochi anni prima o dopo; quello che v'ha di certo si è che i Veneziani d'allora dovettero aver chiamato al loro servizio, come Desiderio, artefici greci.

Non è già che a Venezia fossero i primi mosaici quelli che eseguivansi in S. Marco nel secolo XII. Negli scavi fatti di recente degli avanzi dell'abbazia di S. Ilario furono scoperti tre pavimenti sovrapposti alla profondità di circa cinquanta centimetri l'uno dall'altro, l'inferiore dei quali a mosaico, opera, come quell'antica chiesa, del nono secolo. Altro pavimento simile fu scoperto, secondo il Gallicioli, l'anno 1745 alla profondità di piedi otto (M. 2,78) sotto la Chiesa dei santi Vito e Modesto, fondatà l'anno 917. Il Gallicioli stesso, sulla fede del Sabellico, fa cenno di mosaici del nono secolo, che decoravano la Chiesa di Santa Margherita eretta l'anno 836. Di essa però dice soltanto il Sabellico che era coperta d'una cupola dorata. Nel secolo XVI vedevansi ancora avanzi di mosaici in S. Nicolò di Lido, chiesa eretta l'anno 1063 (1). Ma i più antichi mosaici sembra che fossero quelli della prima cappella o chiesa di S. Teodoro, che sin qui si credette fosse stata fondata dall'eunuco Narsete generale dell'impero d'oriente l'anno 552, ma che dottissimi studî recenti fatti dal Ch.mo Signor Comm. Roberto Galli dimostrarono essere stata eretta invece, con altre chiese di Venezia sul principio del secolo nono, da un patrizio d'Eraclea di nome Narsete o forse Niceta, e più tardi incorporata nella Basilica di S. Marco in quella parte ove è ora la cappella di S. Isidoro (2). Del resto nella stessa Basilica dell' Orseolo dovevano avere avuto luogo opere di mosaico, se almeno si presta fede alla Cronaca di P. Dolfin, la quale dice di questo Doge che *aedem Sancti Marci non restaurat solum, vero musaico ornat proprio sumptu* » (Vedi Doc. 44).

Tali mosaici però sì scarsi di numero e d'importanza, e della maggior parte dei quali non resta ormai che la semplice notizia e questa anche incerta, altro non provano, se non che quest'arte non aveva mai preso stabile dimora in Venezia prima che a S. Marco, dove essa davasi poi a quella lunga serie di opere con cui continuò quasi senza interruzione fino ai dì nostri.

Ma qui cade in acconcio di dire qualche cosa intorno ai mosaici di Torcello. Trovandosi infatti quest'isoletta a tre sole ore di distanza da Venezia e nella cerchia del suo estuario, a taluno potrà sembrare che i mosaici dell'antica e magnifica cattedrale che tuttora vi esiste, contrastino con la conclusione a cui sopra siamo venuti. Se non che vuolsi por mente a più circostanze, e sono: 1° che l'isola, ai tempi in cui se ne ornava di mosaici la cattedrale, non era soggetta a Venezia, come fu ne' secoli successivi; 2° che i suoi mosaici sono in parte molto più antichi, in parte forse contemporanei a quelli di S. Marco; 3° che essi furono l'opera di artisti isolati, i quali non fondarono scuola, nè lasciarono allievi dopo di loro.

L'isola di Torcello cominciò ad essere abitata verso la metà del secolo settimo, allorquando Paolo, vescovo d'Altino, vedendo minacciata di distruzione questa città da Rotari re dei Longobardi, che aveva già preso Oderzo, vi trasferì, col consenso del Patriarca di Grado, la propria sede e vi eresse verso l'anno 641 la sua cattedrale. In forza di ciò il luogo chiamossi anzi allora la *Nuova Altino*, ed *altinati* seguitarono a dirsi per molto tempo i suoi vescovi ed *altinate* la loro chiesa (1). La città poi reggevasi con autorità propria tribunizia ed i vescovi avevano piena giurisdizione sopra la loro chiesa cattedrale; e di fatti fu il vescovo Diodato che l'anno 697 col concorso dei cittadini la riedificò e fu Orso Orseolo, altro vescovo di Torcello, che nel 1008, assistito da suo padre, il valoroso e pio Doge di Venezia Pietro Orseolo II, la restaurò ricostruendola in gran parte quale in oggi sussiste.

Di qui la conseguenza che i mosaici devono essere stati fatti eseguire dai vescovi torcellani, e non possono avere quindi relazione con quanto dell'arte musiva si è detto e può dirsi relativamente a Venezia.

Sono essi inoltre in parte assai più antichi di quelli di S. Marco, in parte contemporanei. Si crede generalmente che la cattedrale odierna sia stata totalmente rifatta nel 1008. Ma la Cronaca di Giovanni diacono, altre volte detta Sagornina, documento contemporaneo, parlando di tale opera dice che il vescovo Orso Orseolo *ecclesiam jam vetustate consumptam recreare studiosissime fecit*. Il qual modo d'esprimersi dimostra chiaramente che non trattossi già allora di una totale ricostruzione, ma bensì d'un grandioso ed accuratissimo restauro, con la rinnovazione delle parti più deperite, congiunta con la diligente conservazione delle più meritevoli di riguardo. È ben vero che il Dandolo, narrando il fatto, usa invece la parola *renovare*; ma si sa ch'egli scrisse due secoli e mezzo dopo, e che lo fece valendosi della cronaca sopraccennata, il cui testo merita certamente più fede, essendo, come s'è detto, un documento contemporaneo, perchè Giovanni diacono, suo autore, era segretario di quello stesso Doge Pietro Orseolo II che aiutò il figlio a restaurare la chiesa. È noto del resto che le parti più robuste e meno facili a deperire nelle basiliche sono le absidi, le quali per la loro forma resistono bene spesso alle più violente scosse dei terremoti, e possono sussistere anche indipendentemente da ogni altra parte dell'edifizio. Quelle poi della cattedrale di Torcello sono evidentemente le antiche, avendovi la gradinata semicircolare sormontata dalla cattedra vescovile marmorea come nelle chiese dei primi tempi (2). I loro stessi mosaici hanno altresì l'im-

(1) 1063. « Nota però, dise, esser sta edificado do giesie una de san Nicolò et l'altra de sant'Anzolo *(al Lido)*. Dice Bartolomio Abbate (di San Nicolò nella sua cronaca) esser sta fabrichà questa giesiola con 10 submisse colonne marmoree et el pavimento mirabile de varie piere decente et figure molto de musaico con tutti i venti, et la cuba dell'altar mazor con figure de musaico con i do altari uno per lai *(lato)*. Par etiam la soa dedication in circuito dela mediocre cuba ma non se leze se non queste parole: *eni olivolensis ecclesie episcopi*.... infra altre figure de musaicho è quella de San Zenon episcopo dal suo nome, credo, in li archi.... et cernese *(vedesi)* in el musaico in la fazà dello altar mazor come andava el colmo; et in la cuba delo altar mazor de musaico sono per lai del Nostro Signor doi anzoli uno.... et l'altro Cabriel alla senestra » (Stefano Magno — Annali del mondo, autografi del sec. XVI, al Museo Civico; Cod. Cicogna: 265-269 — T. II, carte 113).

(2) Vedi la Memoria di Giovanni Saccardo intitolata: *L'antica chiesa di S. Teodoro in Venezia*, ed inserita nell'Archivio veneto, Tomo 34; come pure l'operetta di P. Saccardo intitolata: *La Cappella di S. Isidoro nella Basilica di S. Marco*. Venezia, Tip. Emiliana 1887. Quest'ultima trovasi in vendita presso l'ufficio della Fabbriceria di S. Marco ed il ricavato va a benefizio della Cappella stessa.

(1) Costadoni. *Osservazioni intorno alla chiesa cattedrale di Torcello e ad alcune sue antichità*. Venezia, 1751. Sembra piuttosto che il vescovo Paolo si togliesse da Altino per cansare la mescolanza del culto ariano col cattolico prescritta dai re Longobardi.

(2) Quest'è almeno l'opinione più comune, sostenuta anche dal Selvatico (*Sulla Architettura e sulla scultura in Venezia*, ecc., pag. 14). Alcuni però la combattono, e fra questi lo Zandler nel Giornale d'Istria. — Del resto l'antichità delle absidi di Torcello è manifesta anche dall'architettura e dalle sculture ornamentali, talune delle quali risalgono evidentemente al settimo od ottavo secolo.

pronta di una remota antichità. Sono essi di carattere bizantino ed il Cristo rappresentato nella conca della cappella dal lato dell' epistola è in atto di benedire alla maniera greca. Ma lo stile, il disegno, ed il genere delle composizioni e dei fregi, rivelano una scuola affatto diversa ed un'arte di gran lunga superiore a quella dei greci che operarono in S. Marco più tardi.

Vi si vede il fregio simbolico e caratteristico dei mosaici di Ravenna, di Parenzo e di Roma (1); l'arcata della cappella laterale presenta la stessa composizione del cerchio con l'Agnello divino sostenuto da quattro angeli alati montati sulle sfere, che vedesi sulla vela della Cappella di S. Pier Grisologo nel palazzo arcivescovile a Ravenna e su quella del Coro di S. Vitale nella stessa città, e inoltre nella cappella di S. Zenone in Roma; e la Vergine col Bambino ha non poca analogia con quella del Duomo di Parenzo. Anzi da quest'ultima circostanza si può trarre una ragionevole congettura; ed è che, se nella Chiesa di Parenzo si lavorava di mosaico dopo l'anno 684 in cui sembra essere stata eretta, gli stessi artisti siano passati tredici anni dopo a decorare con le opere loro la cattedrale di Torcello rifatta allora dal Vescovo Diodato.

Quanto alla strana e fantastica composizione che occupa la grande parete sopra la porta maggiore e rappresenta in complesso il Giudizio finale, quest'è senza dubbio opera posteriore di molto anche alla riforma del 1008. Non puossi infatti supporre che in quella occasione sia stata conservata l'antica muraglia della fronte dell'edifizio, il cui carattere del resto non é certamente del settimo secolo; e d'altra parte si vede che per poter decorare a mosaico la parete interna furono otturate le finestre, le cui tracce restano ancora all'esterno della facciata. Se vuolsi poi prestar fede al Costadoni (2), che afferma d'aver trovato non poche rassomiglianze tra le bizzarrie di questo mosaico e quelle di un testo greco a penna degli Evangeli, detto codice Ebneriano dal suo possessore Girolamo Guglielmo Ebner di Escenbach, testo che fu illustrato da certo Corrado Schönleben di Norimberga (3), il mosaico stesso dovrebbe essere, come il Codice, del secolo XIV. E questo è anche molto probabile, altro non essendo la composizione del mosaico che una di quelle grandi rappresentazioni del Giudizio finale o meglio dei Novissimi, col trono nel mezzo sormontato dalla Croce e circondato dagli strumenti della Passione di N. S., che si chiamavano *ΗΕΤΟΙΜΑΣΙΑ ΤΟΥ ΘΡΟΝΟΥ* (preparazione del trono) e che da circa cinque secoli innanzi, ma allora più che mai, solevansi dipingere all'occidente delle basiliche, ossia sopra la porta maggiore, affinchè il popolo nell'uscire di chiesa ne riportasse una salutare impressione. Checchè ne sia però, il mosaico è una cosa tutta particolare, lavoro molto probabilmente di un solo artista e che non ha somiglianza di sorta, nè relazione alcuna con quelli di San Marco.

Tornando a questi, osserveremo essere fuori di dubbio, come già dicevamo, che i loro primi autori fossero greci. Ciò era la naturale conseguenza del difetto di simili artisti in Italia e dei molti ed estesi rapporti che manteneva Venezia con l'Oriente mercè l'attivissimo suo commercio. Già fino da tempi assai più remoti venivano a Venezia da Costantinopoli artisti di vario genere, com'erano quelli che Leone I imperatore mandava fra gli anni 814 ed 820 ad erigervi il monastero di S. Zaccaria (1). Anzi, parlando dei maestri di mosaico, il più antico cenno d'uno di cotali artisti si trova appunto in un documento del 1153, ed è di certa vendita fatta dal detto monastero ad un *Marco greco Indriomeni*, maestro di mosaico (2). Si sà del resto che anche un po' più tardi c'erano pittori greci a Venezia e ne' luoghi circostanti: come un Teofane di Costantinopoli, che vi teneva scuola verso il 1200, ed un Colajanni che trovavasi a Corte di Sacco nel territorio padovano; e più tardi ancora un Apollonio, mosaicista che lavorava in S. Marco e che, stando al Vasari, Andrea Tafi suo allievo avrebbe condotto a Firenze nel 1250; sebbene taluni credano che anche Apollonio fosse un artefice fiorentino. Ma più che tutto lo attestano que' molti mosaici antichi della Basilica che vedonsi condotti secondo le norme dell'iconografia sacra orientale, le cui figure dalle forme rigide, secche, angolose, fittizie, sebbene in parte non prive di una certa grazia e maestà nelle semplicità loro, li dimostrano opere di artisti greci o di nazionali educati alla greca scuola.

Quali musaici siano stati eseguiti per i primi a S. Marco è difficile il poter dire con sicurezza, e le opinioni degli autori su tal punto non sono che semplici congetture. Lo Zanetti (3) e, sull'autorità di lui, il Gerspach (4) ed altri, giudicano che il più antico sia quello che sta sopra la porta centrale nell'interno della Chiesa e rappresenta Cristo seduto fra la Vergine e S. Marco; ed arguiscono ciò dai caratteri romani che sono scolpiti nel cerchio di marmo rosso. Ma ci vuol poco per capire che quello è un fregio postovi posteriormente, tanto che il mosaico invece ha le parole del libro *Ego sum ostium* etc., in caratteri gotici (5).

Quello che sembra più ragionevole a pensare si è che nell'esecuzione dei mosaici si avesse di mira in primo luogo l'adornamento della Chiesa secondo le norme liturgiche greche sì scrupolosamente osservate a quei tempi. Si sa che nelle Chiese orientali, secondo l'uso delle quali quella di S. Marco fu decorata di mosaici, la cupola che s'involtava sul coro doveva avere nei quattro pennacchi gli Evangelisti e nel catino il Redentore nel mezzo e al di sotto la Vergine circondata dagli Angeli (6). Ora poichè i mosaici di questa rappresentano appunto quanto richiedeva l'uso liturgico e sono evidentemente sotto ogni aspetto antichissimi, perciò giova credere che da quel centro, come più cospicuo e legato al rito, si cominciasse a decorare la Chiesa.

(1) Questo fregio è così formato [fregio] Veggasi la sua spiegazione nella III parte, che tratta della Iconografia.

(2) Op. cit.

(3) *Notitiae codicis graeci N. T.*, Norimbergae 1748.

(1) *Fontes rerum austriacarum*, T. XII. *Leonis I Armenii Graecorum Imperatoris chrysobollium de restaurando Monasterio S. Zachariae Prophetae in civitate Venetiarum.*

(2) V. la Raccolta di fac-simili, che fa parte di quest'opera, Tav. XXIII, documento N. 93.

(3) *Della pittura veneziana*, Venezia, 1771.

(4) *La Mosaïque*, Paris, A. Quantin editeur.

(5) A Grottaferrata presso Roma esiste nella Cattedrale, in situazione identica, un mosaico che sembra la riproduzione di questo, con la differenza che in luogo della figura di S. Marco v'ha quella del Battista. (Vedi la *Gazette Archéologique*, Vol. II).

Questa rappresentazione del resto è fra quelle che trovansi prescritte nella Guida della pittura dei monaci greci del Monte Athos, come vedremo a suo luogo parlando dell'iconografia. (Vedi DIDRON, *Manuel d'Iconographie chrétienne* etc., Paris 1845).

(6) DIDRON, *Manuel d'Iconographie chrétienne grecque et latine*, Paris, Imprimerie royale, 1845.

Quanto al rimanente, se badassimo al Gerspach, i musaicisti di S. Marco avrebbero eseguito nel secolo XII l'istoria del Patrono della Chiesa nella Cappella Zeno; Cristo, Maria, Salomone, Davidde e i Profeti sotto la cupola del coro; il Padre Eterno ed i Santi nell'abside; lo Spirito Santo nella prima cupola maggiore; la figura di S. Clemente nella cappella di questo nome e nella stessa, Caino ed Abele; le quali ultime figure sarebbero state eseguite, sempre secondo il medesimo Autore, da un artista di nome Pietro nel 1159.

Ora in tutto ciò non v'ha alcun criterio di prova, e stanno invece molti errori di fatto. Basti questo che nella conca dell'abside, anzichè il Padre Eterno, v'ha la figura colossale di Cristo sedente in trono, col monogramma ·IC XC·, ed è opera del secolo XVI anzichè del XII, come lo dice a chiare note la scritta postavi di fianco *MCCCCCVI Petrus F.* Quanto alle figure di Caino ed Abele, che diconsi fatte da Pietro l'anno 1159, sono invece opera di tempi posteriori e non hanno punto a che fare con l'iscrizione antica, che è quella da noi riportata di sopra; la quale dice, secondo la citata interpretazione (1), che nel 1100, e non nel 1159, *Tabulas Petrus addere cœpit;* connettendo, secondo il costume del tempo, il fatto del cominciamento dei lavori a mosaico o delle incrostazioni marmoree in quella parte della Chiesa col grande avvenimento dell'aiuto prestato dal Doge Vitale Michiel alla prima Crociata. L'erronea data poi del 1159 è antica per lo meno quanto gli Annali del Magno (Doc. n.° 819), i quali dicono che *la giesia del Divo Marcho ducal chapela in questo anno* (1159) *fo compida de ornar de tavole de marmo, cusì nobele com'è fin al presente, come apar notado in la giesia in uno friso* (fregio) *a lai* (allato) *el balcon del palazo duchal.* Per comprendere queste ultime parole è duopo sapere che la scritta di cui si tratta sta incisa nel fregio che gira intorno alla cappella di S. Clemente ed è interrotta e resa incompleta da una finestra del Palazzo Ducale apertavi posteriormente, che dà appunto sulla detta Cappella. Del resto nello stesso errore di data caddero e il Meschinello, che vi lesse l'anno 1101 e lo Zanetti (2) che vi lesse il 1158 ed il Moschini (3) ed altri, che vi lessero il 1159. Tutti questi, meno il primo che non si sa come abbia potuto leggere e riportare la data così: ANN. D.MCI.VIII, trascurarono la punteggiatura e fecero di un'I una L; e così nella iscrizione che comincia ✠ ANN.D·M·C:IVIIII, in luogo di leggere: Anno Domini 1100 Indictione Nona, lessero gli uni MCLVIII, gli altri MCLVIIII.

Del resto, quali si siano le congetture che possono farsi intorno alle date dei mosaici dei primi due secoli, ciò che, a dir vero, non ha molta importanza nè per l'arte nè per la storia, e può dirsi più che altro argomento di curiosità, certo si è che una completa serie cronologica negli stessi non si potrebbe ormai più trovare, essendo stati distrutti gli antichi in grandissima parte e sostituiti da opere moderne. Variano essi secondo la mano dell'artefice che li eseguì, e l'essere più o meno ben fatti non vuol dire che siano più o meno recenti; come altresì variano per le manomissioni sofferte, pochi essendo quelli che siano rimasti incolumi nelle innumerevoli restaurazioni avvenute. Quello che sembra potersi stabilire con qualche certezza si è, che i mosaici dell'interno della chiesa, parlando sempre di quelli d'antico stile, fatta qualche eccezione, siano i primi eseguiti ed anteriori al secolo XIII. Devesi del pari ammettere che l'unico degli antichi che resti sulla facciata principale, quello, cioè, della prima porta, sia dalla metà circa del secolo XIII. Ciò si deduce da due date storiche fra le quali deve aver avuto luogo la sua esecuzione. L'una è quella della presa di Costantinopoli avvenuta l'anno 1204, per effetto della quale furono portati a Venezia i Cavalli di bronzo, che, come narra il Sansovino, stettero parecchi anni all'Arsenale prima di essere riconosciuti per opere di pregio e come tali collocati sulla facciata principale della Basilica: facciata che appunto con i Cavalli a posto vedesi nel mosaico rappresentata. L'altra data è quella dell'anno 1275 a cui s'arresta la Cronaca Da Canale, che parla dei mosaici della facciata rappresentanti la traslazione del Corpo di S. Marco, fra i quali quello di cui si tratta, come di già eseguiti. La stessa età presso a poco devesi assegnare anche ai mosaici dell' Atrio, perchè molto simili per modo di fattura e per qualità di materiali e di forme a quello della facciata. Della metà del secolo XIV sono finalmente i mosaici del Battistero e della Cappella di S. Isidoro, perchè fatti eseguire dal Doge Andrea Dandolo, che tenne il soglio dall'anno 1342 al 1354 (1).

Torneremo su questo argomento quando tratteremo della Iconografia, e dimostreremo allora altresì come dalla perfetta armonia che regna in quella miriade di rappresentazioni che adornano le auguste vôlte e pareti del tempio, sorga la certezza che una mente ordinatrice debba aver presieduto fin dai primordî alla scelta e alla distribuzione dei soggetti, sendochè vi si ravvisa una norma speciale ed ordinatissima ed al tempo stesso indipendente, quanto alla distribuzione, dalle leggi inalterabili della Iconografia greca. Diremo inoltre a quel luogo della parte che può avere avuto in tutto questo il beato Gioachino abate di S. Fiore, come pure della pia credenza, secondo la quale egli avrebbe dato l'annunzio e il modello con ispirito profetico d'alcune figure di Santi, prima ancora che questi fossero per tali riconosciuti. Del resto, all'infuori di quelli accennati di sopra, nessun altro dato storico ci resta per il periodo dei mosaici d'antica maniera, che, come vedremo fra poco, per essersi estinto il novero degli artisti che vi operarono, potè dirsi chiuso con la fine del secolo XIV (2).

(1) A pagina 302.
(2) *Della pittura veneziana,* Venezia 1771, pag. 563.
(3) *Guida per la Città di Venezia.* Venezia 1815, pag. 312.

(1) Nelle *Vite dei Duchi di Venezia* di Marin Sanuto, stampate dal Muratori *(Rerum Italicarum Scriptores)* T. XXII, si legge: *In questo tempo* (sotto Andrea Dandolo 1342-1354) *il Corpo di S. Isidoro martire, stato gran tempo nella Chiesa di S. Marco nascosto, essendosi sotto questo Doge compiuta la sua Cappella lavorata in musaico, e fatta ivi un'arca di marmo all'altare, fu onorevolmente collocato, come appare per l'epitafio notatovi sopra* (Col. 925). E nella Cronaca del Caresino si legge: « Andrea Dandolò Doge » *Juxta Sanctum Marcum quiescit in Capella Baptismali, quam opere musaico decoravit* (Rafaino Caresino — *Continuatio Chronicorum Andreae Danduli.* Rer. Ital. Script. T. XII).

Rafaino Caresino o Caresini, era gran cancelliere del Doge Andrea Dandolo, e si vede effigiato in mosaico accanto al detto Doge nella Cappella del Battistero.

(2) Quantunque privo d'importanza per la storia dei mosaici, merita tuttavia d'essere qui riportato il brano d'un documento dell'anno 1381, dal quale si rileva come a quel tempo esistessero già le figure di S. Francesco d'Assisi e di S. Antonio da Padova che vedonsi tuttora, sebbene rifatte alla maniera moderna, nella volta del nicchione che contiene la tomba dei cappellani di S. Marco. È il testamento d'un prete Marco Muzio, che dice: *Dimitto prode librarum centum et quinquaginta meorum imprestitorum omni anno, pro una lampada ardenda die, noctuque, supra dictam archam, ante sanctum Antonium et S. Franciscum musaycum* (Arch. di Stato, Arch. dei Procuratori *de citra,* Testamenti, B. 928).

CAPITOLO II.

I TEMPI MIGLIORI.

E qui ci convien portarci alla metà del secolo XV. A quel tempo il mosaico, già da circa duecento anni rifiorente in Roma ed in altri luoghi del mezzogiorno d'Italia, dapprima con le opere di S. Maria in Trastevere fatte eseguire da Papa Innocenzo II, e con quelle che Ruggero II faceva eseguire in Sicilia, quindi nel secolo XIII con molte altre in Roma, di cui Innocenzo III, Onorio III e Gregorio IX decoravano le basiliche di S. Pietro e di S. Paolo, e con quelle che Jacopo Torriti eseguiva a S. Giovanni Laterano per incarico di Nicolò IV, il mosaico, dicevamo, eccitava non pochi artisti, anche d'altre parti, ad applicarvisi, e fra questi i fiorentini Andrea Tafi e frate Jacopo francescano e Gaddo Gaddi; il primo dei quali, ammaestrato da quell'Apollonio che aveva condotto con sè da Venezia, come s'è detto, davasi ad operare, dapprima a Firenze nel Battistero insieme con gli altri due, mescolando, come dice il Vasari, la maniera greca con quella di Cimabue, e quindi a Pisa, essendo passato da ultimo il migliore di essi, il Gaddi, a Roma chiamatovi da Clemente V a compiere in S. Giovanni Laterano le opere che il Torriti aveva lasciato incompiute. Chiari mosaicisti inoltre erano i Cosmati, una famiglia di artisti romani, che lasciarono eccellenti lavori di genere decorativo a disegno geometrico; ma sopra tutti gli altri da ultimo i fasti del mosaico dovevano contare un nome immortale, quello di Giotto che eseguiva in Roma la sua famosa Barca nel portico di S. Pietro.

Però un sì splendido avanzamento dell'arte del mosaico in Italia non poteva per allora far sentire la sua influenza sui lavori della Basilica di S. Marco. Venezia che aveva già da lungo tempo i suoi principali interessi in Oriente, s'era specialmente arricchita, con la conquista di Costantinopoli avvenuta l'anno 1204, d'innumerevoli oggetti d'arte e di divozione, ed aveva preso con ciò anche il costume di venerare le imagini dei santi e soprattutto quelle della Vergine rappresentate all'uso orientale. Molti artisti greci inoltre, come si ha dal Rannusio, ed è facile imaginarlo, vi si erano trasferiti, i più dei quali mosaicisti scelti a decorare la Basilica di S. Marco. Imperciocchè ferveva a que' tempi l'opera in guisa che ad onta della estrema lentezza d'esecuzione propria dei lavori a mosaico, tuttavia in poco più che tre secoli la Basilica n'era già ricoperta. Così fu che il mosaico si mantenne per lungo tempo un'arte privilegiata, composta d'artefici greci o di nazionali educati alla stessa scuola. La qual cosa era poi anche conseguenza naturale del gran conto in cui si teneva allora quest'arte e delle particolari cautele che si osservavano affinchè avesse a perpetuarsi. Si sa infatti che i Procuratori *de supra,* altissima dignità cui spettava il carico d'invigilare sopra la fabbrica della Basilica, d'amministrarne le entrate e di ordinare quanto al suo decoro si riferiva, avevano stabilito che tutti i maestri dovessero tenere presso di sè almeno due garzoni che n'apprendessero l'arte. Lo attesta un articolo del loro Statuto capitolare del secolo decimoterzo, che ha per Rubrica: *Quod omnes magistri de muxe teneantur habere duos pueros pro arte discenda*, ed il cui testo è il seguente: *Item faciemus quod omnes magistri de muxe qui nunc sunt ad opus dictæ Ecclesiæ deputati, habeant et teneant ad minus duos pueros apud se qui videant ed addiscant dictam artem, intelligendo quod dicti magistri non teneantur tenere dictos pueros in domo sua, ita quod omni tempore necessario ad dictam Ecclesiam laborari possint, et non possumus aliqualiter licentiam dare, seu parabolam dicere aliquibus magistris de muxe, qui inceperint aliquod laborerium in Ecclesia Sancti Marci, eundo ad laborandum in aliquem alium locum, seu specialem personam, donec laborerium, quod inceperint, in omnibus et per omnia completum fuerit et fornitum; et possumus providere dictis pueris ab uno grosso in die pro quolibet, sicut nobis videbitur usque ad unum annum postquam eos acceperimus et ab uno anno in antea possumus eis providere secundum quod nobis videbitur* (1).

Con simili cure e provvedimenti i Procuratori di S. Marco s'avevano fatto un numeroso stuolo d'artisti, talchè, come dicevamo poc'anzi, nel corso di poco più che tre secoli le decorazioni a mosaico della vastissima superficie abbracciata dalla Basilica, erano già compiute (2). E l'abbondanza di cotali artefici era tanta che se ne potevano mandare a Roma a richiesta del Papa Onorio III per i lavori della Basilica di S. Paolo, come si ha da una lettera che il detto Pontefice dirigeva in data del 23 gennaio 1218 al Doge di Venezia, ed era per ringraziarlo di uno di tali maestri inviatogli e per chiederne in aggiunta altri due (3).

Dal canto suo il governo della Repubblica cooperava con i propri ordinamenti affinchè non avesse a mancare il materiale di smalto. Lo prova fra gli altri il seguente Decreto del Maggior Consiglio, con la data del 25 agosto 1308, che stabiliva: *Cum fiolarii de Muriano non audeant laborare ad presens propter ordinamenta justitiariorum, et Procuratores operis Sancti Marci indigeant pro laborerio de Muse linguis de vitro circa MD, capta fuit pars quod dictum ordinamentum et consilium sint revocata in tantum quod una ex fornacibus de Muriano possit dictum laborerium facere* (4).

Del resto, chiusa in se stessa, quest'arte che signoreggiava con lo sfarzo delle sue produzioni in tempi ne'quali il gusto nascente non la poteva ancora sopra l'appariscenza, e fatta schiava del misticismo fondato

(1) Archivio dei Procuratori *de supra,* presso l'Arch. di Stato in Venezia.

(2) La superficie coperta da mosaici in S. Marco viene valutata di circa 4000 metri quadrati.

(3) Ecco l'importante documento, tratto dall'Archivio Vaticano (Reg. 6 (Onorio III) fol. 213, ep. 864). Lo dobbiamo alla squisita cortesia del R. P. Gregorio Palmieri monaco di S. Paolo in Roma, che lo trasse dall'atto originale, benchè veramente sia stato già pubblicato dal sig. Comm. de Rossi nel Bullettino d'Arch. cristiana.

Duci venetorum.

Tue nobilitatis litteras benigne recepimus et intelleximus diligenter, in quibus licet preces nobis porrexeris que manifeste obviant iuri scripto, videlicet ut dilecto filio Andree nepoti tuo cum quodam Plebanatu sancti Juliani quem habet, habere Primiceriatum ecclesie sancti Marci ad quem concorditer est electus, de nostra permissione liceret, pro caritate tamen qua civitatem venetiarum et personam tuam specialiter amplexamur, preces ipsas ex dispensationis gratiæ duximus admittendas, concedentes ut dictus nepos tuus Primiceriatum ipsum habeat cum Plebanatu prædicto, ita tamen quod archidiaconatum quem habet in gradensi ecclesia resignet alii conferendum. Ad hec nobilitati tue gratias referentes de Magistro quem nobis misisti pro Mosaico opere in beati Pauli ecclesia faciendo, rogamus devotionem tuam quatenus cum ipsum tante sit magnitudinis, quod per illum non possit citra longi temporis spatium consumari, duos alios in iam dicti operis arte peritos, nobis destinare procures, ut et nos liberalitati tue grates reddere teneamur, et tu per hoc specialiter desiderandum ipsius gloriosissimi apostoli patrocinium assequaris.

Datum Laterani, X Kalendas Februarii, anno secundo (23 Jan. 1218).

(4) Arch. di Stato in Venezia, Libro Capricornus, carte 77 *tergo*. Questo decreto non si trova nel volume dei Documenti che fa parte di quest'Opera.

in gran parte sulle norme della iconografia sacra orientale, della quale i greci erano e sono tuttavia tenacissimi, aveva tradotte in sistema certe sue forme ed erasi resa per tal guisa inaccessibile per lungo tempo ai progressi, che le altre arti andavano frattanto facendo nelle vie del rinascimento.

Umili erano allora al suo confronto le condizioni della pittura. Trovavasi questa eretta in consorteria fino dal secolo decimoterzo; ma ad onta che i pittori godessero di qualche privilegio, andavano tuttavia confusi nella fratellanza con altri più bassi pennelleggiatori di mestiere, nè s'accomunavano punto coi mosaicisti (1). Così fu che le due arti, quantunque sorelle, rimasero tuttavia lunga pezza disgiunte in due campi diversi, senza che i progressi dell'una potessero influire notabilmente a vantaggio dell'altra; di guisa che, quando poi finalmente la pittura, risorta al soffio del genio italiano e fattasi gagliarda, sottentrò alla vecchia scuola straniera del mosaico e ne prese il campo, il cambiamento non successe per gradi, ma d'un tratto e sì rapido, che nettamente si appalesano all'occhio anche il meno esperto le produzioni dell'una e dell'altra scuola.

Tale cambiamento avvenne, per quanto almeno attestano le opere di quel tempo che ci sono rimaste, precisamente un secolo dopo che Lorenzo Veneziano, il primo pittore della veneta scuola che abbandonasse la maniera greca, compieva la prima tavola che di lui ricordi la storia, la quale portava scritto a lettere d'oro in campo azzurro, come afferma lo Zanetti, l'anno 1358; imperciocchè le opere a cui alludiamo sono quei bellissimi mosaici di quattro figure di Santi del sottarco presso il grande occhio del braccio destro della crociera, che portano scritto *Silvester fecit, Antonius fecit*, e *l'anno 1458*.

Facilissimo fu del resto alla nuova scuola l'insediarsi nel posto dell'antica, in quanto che, per sua buona ventura, lo trovò vuoto. Sia che il compimento a cui andavano avvicinandosi le decorazioni musive della Basilica sul principio del secolo XV, col ristringere sempre più il campo del lavoro, avesse a mano a mano assottigliato il numero degli artefici; sia che il risorgimento della pittura e lo scredito, che ne veniva di conseguenza all'antica maniera greca, avesse influito a rendere isolati e privi di seguaci que'tenaci cultori ch'essa noverava nell'arte del mosaico; fatto sta che la Procuratia *de supra* finì col trovarsene affatto sprovvista, tanto da dover ricorrere al Senato, affinchè fosse richiamato in patria l'ultimo dei maestri, che, non si sa per qual motivo, erasene allontanato. Di ciò abbiamo il documento nella deliberazione presa dal Senato in quella circostanza, l'11 marzo del 1424, con la quale, considerando che l'unico artefice che eseguiva e riparava i mosaici in S. Marco era morto e che alcun altro maestro di detta arte non si sapeva trovare, fuorchè un cittadino veneziano, già socio del defunto, ed allora dimorante sulla riviera di Genova, decretava di dare licenza a certo Ilario suo cognato di recarsi a lui per vedere di richiamarlo in patria, con la promessa di mantenergli frattanto il posto di scrittore che il detto Ilario aveva presso l'Ufficio della Dogana (1). Chi fosse il maestro che volevasi richiamare allora e come approdassero le pratiche fatte a quest'uopo, si ignora del tutto. Questo si sa che trentaquattro anni dopo la nuova scuola veneziana del mosaico erasi di già stabilita ed aveva dato i suoi primi e splendidi saggi nelle quattro figure di Santi da noi ricordate di sopra.

Ma qui nella storia dei mosaici di San Marco ha luogo un episodio. A' tempi di cui discorriamo era già sorta la scuola muranese, con Quirico, Bernardino ed Andrea da Murano, maestro di que' Vivarini che fecero fiorire la detta scuola per quasi un secolo ed empierono Venezia dei loro graziosi dipinti. Si fu pertanto da questa scuola che uscì l'autore di que'mosaici che adornano la Cappella della Madonna dei Mascoli nella Basilica di S. Marco, e fu quel Michele Zambono, il quale lasciò scritta col proprio nome anche la data del compimento della sua opera: data fatalmente scomparsa, non si sa quando, ma pur citata, come visibile, anche da autori recenti, sebbene in modo errato, perchè dell'anno 1490, mentre invece fatti e circostanze, che qui omettiamo per non eccedere con le digressioni, provano all'evidenza che vi si doveva leggere l'anno 1450 (2).

(1) L'arte dei dipintori nei tempi antichi comprendeva anche i doratori, i miniatori, i disegnatori di stoffe, i ricamatori, i fabbricatori di cuoi dorati per le tappezzerie (cuori d'oro), fabbricatori di carte da giuoco (cartolari), i fabbricatori di maschere (maschereri), pittori di targhe (targheri). Un articolo dei loro statuti sotto la data del 15 ottobre 1513, stabiliva: È proibito tenere o vendere cose dell'arte a niuno sia homo come femina sia chi esser si voglia che non sarà scritto ne la scuola nostra e che non sappia far el mestier et esercizio de depentor, ne cognossando far depentor non possa ne debba impazzarse quandocumque ne l'arte nostra, nè far far a niuno opera de niuna sorta dipinta per vender o vero per mercandia, nè compra per vender, o vero lavori novi come sono carte da ziogar (giuocare), sì terriere come forestiere, targhe, rodelle (rotelle), scudi, anchone, quadri, tele, specchi, rastelli et « ogni altra cosa che appartiene al mestier nostro ».... Sagredo. *Sulle consorterie delle arti edificatorie in Venezia*. Venezia, 1861.

(1) Questo prezioso documento fu scoperto e ci fu favorito dal compianto Comm. Cecchetti, l'illustre Direttore del R. Archivio di Stato in Venezia. Esso non si trova nel volume dei Documenti che fa parte di quest'opera, ed è il seguente:

MCCCCXXIIIJ die XJ Martij

Cum magister musaici qui faciebat et repparabat musaicum in ecclesia nostra sancti Marci sit mortuus et non repperiatur aliquis alius magister dicte artis nisi unus noster civis qui fuit socius dicti magistri defuncti, et est in ripperia Janue, et quidam Ilarius civis noster cognatus suus offerat fore paratum velle accedere pro dicto suo cognato magistro musaici, et conducere eum huc ad faciendum et exercendum artem predictam, sed quia est scriba in officio nostro doane desistit accedere timore non perdendi dictum offitium pro tanto, Vadit pars considerato, quod hoc cedit ad venerationem et devotionem cultus divini et etiam ad honorificentiam dicte nostre ecclesie Sancti Marci, et civitatis nostre, quod concedatur licencia dicto Ilario quod possit accedere pro dicto suo cognato magistro musaici ad conducendum ipsum huc, reservato sibi offitio suo, et utilitate eius.

de parte 77
de non 1
non sinceri . . . 2

(Archivio di Stato in Venezia — Deliberazioni Senato miste reg.° 55 c. 3 t.°).

(2) Questa data è scomparsa. Probabilmente restò cancellata nel restauro che fu fatto l'anno 1784, trovandosi nel *libro cassa della scola della B. V. detta dei Mascoli nella Chiesa ducal di S. Marco* l'annotazione: « 1784, 5 maggio. Pagati a...... Monaco per aver accomodato il mosaico in Cappella *ov'è scritto il nome del celebre Giambono* L. 6:— ». Sulla parete in cui la data doveva trovarsi non resta ora che la sola parola *fecit;* il nome dell'autore dei mosaici è dall'altra parte. La data è riportata dallo Stringa, dal Meschinello, dal Zanetti, dal Selvatico e da altri, i quali tutti lessero, o più probabilmente lessero i primi e gli altri copiarono, l'anno 1490. Quantunque però si debba ritenere che la data avesse dovuto segnare in ogni caso l'anno del compimento finale dei mosaici, tuttavia varie circostanze concorrono a far credere piuttosto che vi sia stato errore nella lettura e che siasi preso il 1490 per il 1450. L'equivoco per se stesso era facile, in causa della molta rassomiglianza fra le cifre 5 e 9 che presentava il modo di scrivere di que'tempi. Il sig. ingegnere Giovanni Saccardo, a cui sorse per il primo un tale dubbio, osservava giustamente che se fosse vera la data del 1490, i quaderni della Procuratia *de supra*, che cominciano con l'anno 1486, dovrebbero contenere le note dei pagamenti fatti al Zambono negli ultimi cinque anni del suo lavoro, come contengono quelle degli altri maestri di quel tempo, mentre invece di lui non vi si trova fatto alcun cenno, ad onta che il Zambono, se è vero quello che dice lo Stringa (*La Venezia del Sansovino nuovamente corretta* ecc. Venezia 1604), percepisse il lauto e straordinario stipendio di trecento ducati all'anno.

V'ha però una circostanza più saliente in favore della data più antica, ed è quella del tempo che può avere richiesto l'esecuzione di que'mosaici. Si sa dalla iscrizione scolpita sul marmo dell'altare, che la cappella fu costrutta l'anno 1430. Secondo lo Stringa (loco cit.°) il lavoro dei mosaici avrebbe durato trent'anni. Però egli non afferma questo come cosa desunta dai documenti, ma solo come una vaga tradizione. E se si rifletta anche al fare

I mosaici di cui parliamo rappresentano i principali fatti della nascita, vita e morte di M. V.; e sono per disegno, per colorito, per ricchezza e varietà di architetture e di effetti prospettici veramente stupendi. Non sono imitazioni di dipinti, ma vere creazioni, nelle quali l'artefice seppe trarre il massimo profitto da tutti que' mezzi potenti che l'arte da lui posseduta in grado eminente metteva in sua mano. Una delle tavole annesse a quest'Opera li offre ricopiati a colori; ma nessuna riproduzione, per quanto fedele, può far comprendere la preziosità di quei lavori, che presentano quanto di più bello può vedersi in genere di mosaico. Gli smalti stessi di cui vanno composti, sono di una vaghezza e lucentezza tutta particolare, a cubetti assai minuti e disposti con l'arte più squisita. Tali mosaici subirono pur troppo alcuni restauri ed anche molto estesi (1), massime il più recente dell'anno 1870 in cui furono rinnovate di pianta le figure della Madonna e di S. Gioachino nel fatto della Presentazione al Tempio, parte dell'architettura e due figure in quello della Natività di M. V., pressochè metà del fregio centrale al sommo della vôlta, compresa la Vergine col Bambino, e varie altri parti qua e là che si riconoscono facilmente per l'enorme differenza che corre fra esse e gli originali.

Non conviensi però attribuire al Zambono tutto il merito delle opere di cui parliamo. Quanto egli era abile mosaicista, altrettanto era discreto pittore e disegnatore, almeno se è lecito giudicarlo dall'unico dipinto che resta di lui, che è quell'Ancona d'altare portante scritto il suo nome e rappresentante Cristo fra quattro Santi, la quale trovasi nella prima sala dell'Accademia di Belle Arti in Venezia, colà trasferita dalla demolita Scuola del Cristo della Giudecca. Assai difficile poi è il supporre che il Zambono fosse anche architetto e prospettico e sapesse inventare e disegnare quelle ingegnose e leggiadrissime fabbrichette che formano il campo d'ogni composizione. Simili prospettive nè sono dello stile veneziano di que' tempi, nè si trovano in alcuno dei dipinti dei Vivarini o d'altri d'allora ed, a ben considerarle, nemmeno le figure sono della Scuola di Murano, ma è solo forse il colorito (1), che è quanto può avervi messo del suo il Zambono all'infuori dell'arte del mosaico, da lui posseduta, per vero dire, in grado eminente e certo superiore a quanti altri operarono in San Marco prima di lui.

Chi poi desse i disegni è lecito arguirlo, combinando quello che s'è detto testè con la considerazione che in quegli anni furono a Venezia il Donatello e Michelozzo Michelozzi discepolo suo. Del primo dei quali dice il Vasari che, *dando opera all'arte del disegno, fu, non pure scultore rarissimo e statuario maraviglioso, ma valente nella prospettiva, e nell'architettura molto stimato;* e del secondo afferma che, *dopo il Brunellesco, fu tenuto il più ordinato architettore dei tempi suoi* (2). È più probabile però che fosse quest'ultimo l'autore dei cartoni, perchè fu a Venezia con Cosimo de' Medici l'anno 1433, vale a dire appena compiuta la Cappella nelle sue parti marmoree, mentre il primo vi fu, che si sappia, molto tempo dopo, cioè fra il 1453 ed il 1456, quando lavorava a Padova e quando i mosaici della Cappella, che nel 1444 erano già in corso d'esecuzione, dovevano trovarsi molto avanzati. Che il Michelozzi d'altra parte portasse a Venezia le idee fiorentine nell'architettura è opinione anche del Selvatico, il quale ammette anzi come possibile ch'egli fosse il primo a dare l'idea di quello stile del Rinascimento, in cui tanto valsero poscia i Lombardi (3).

Gli abbozzi delle prospettive architettoniche si vedono in parte disegnati a chiaro-scuro sulle pareti d'uno stanzone della Basilica dove i mosaicisti tenevano la loro officina, e lì presso leggonsi anche alcune date incerte, che non si sa se e quale relazione possano avere avuto con lo Zambono e co' suoi mosaici.

Quando abbiamo preso a parlare delle opere dello Zambono le abbiamo dette un episodio nella storia dei mosaici di S. Marco. E di vero esse sono per istile, disegno, colorito e fattura, d'un genere tanto particolare, che nulla di simile v'ha in tutti gli altri mosaici della Basilica.

Riprendendo pertanto il filo della storia, noi troviamo che, dopo le quattro figure di Santi portanti scritto l'anno 1458, che abbiamo segnalato come le prime opere della nuova scuola veneziana, vengono per ordine di data altri mosaici fatti da un artefice di nome Pietro, e sono: Cristo seduto sul pulvinare nel grande semicatino dell'abside del presbiterio, con la scritta PETRUS. F. MCCCCCVI; la Vergine nel sott'arco fra il presbiterio e la cappella di San Clemente con la scritta PETRUS. 1509; i profeti Zaccaria, Geremia, Mosè e Davidde nel sott'arco che precede la cupola del braccio destro della crociera, con la scritta PETRUS. F. Questi però tengono della maniera antica, perchè con ogni probabilità non furono che le riproduzioni dei precedenti rovinati dalle catastrofi che la storia ricorda. Si sa infatti che due incendii terribili sofferse la Basilica negli anni 1419 e 1439, il primo dei quali specialmente recò gravissimi guasti all'abside del presbiterio, mentre narra la cronaca di Marin Sa-

ampolloso ed esagerato dell'Autore in tutto ciò che narra di S. Marco, nonchè al tempo in cui scriveva, cioè dopo un secolo e mezzo circa dal fatto, è lecito supporre che i lavori potessero aver durato vent'anni anzichè trenta, sicchè, incominciati dopo il compimento della cappella nelle parti marmoree l'anno 1430, fossero stati compiuti nel 1450.

In caso diverso bisognerebbe ritenere che invece di trent'anni la loro esecuzione ne avesse durato per lo meno quarantasei: cosa molto improbabile per non dirla del tutto impossibile. Di fatti, da un racconto del Sanudo, confermato da un altro di Stefano Magno, si sa indirettamente che nel 1444 si lavorava di mosaico nella Cappella nuova, ch'era quella della Madonna dei Mascoli. Narra il Sanudo che nel 1444 certo Stamati, di nazione greco, fu condannato a morte per avere commesso un grosso furto a danno del Tesoro di S. Marco; ed il decreto di condanna diceva che il ladro si nascondeva di notte in quella *Capelam novam, ad quam nunc de Musaico laboratur.* (Sanudo. *Vite dei Duchi;* apud Muratori, T. XXII, col. 1133). Dello stesso ladro poi narra Stefano Magno che andava ogni notte facendo un buco nel muro del Tesoro e che *el ruinazo chel cavava dal dito muro lo portava in giesia de S. Marco, e ponevalo dove el se lavorava la capela dela Madona arente la capela de San Sidro* (S. Isidoro). (Magno Cronaca T. IV c. 16; Bibl. Marc.ª VII Cod. 516). Ora la Cappella attigua a quella di S. Isidoro è appunto quella della Madonna dei Mascoli.

Da tutto ciò pertanto sembra provato all'evidenza che delle due date è da ritenersi come la più verisimile quella del 1450.

(1) Molto probabilmente fu in questa Cappella ch'ebbe luogo il primo restauro fattosi dopochè con la Terminazione dell'anno 1610, che sarà riportata in appresso fu proscritto severamente l'abuso deplorevole di disfare i mosaici antichi per farne di nuovi. Ciò si arguisce dal seguente documento tratto dai Registri del Cassier di Chiesa Vol. X « 1613 Giugno 26 — À Cassa duc.ti ventinove, g. 9, p. 15, contadi a Alvise Gaetano, maestro de musaicho, per haver conzado un pezo di figura in capela nova verso S. Baso piedi sie e un quarto; ittem un altro pezo de figura nel dito locho, piedi V et un quarto et un pezo de Campo d'oro piedi 2, in tutto piedi 10 1/2, a ducati 2, 19, 6 il piede zusta il suo obligo..... apar fede del detto protto de 13 marzo pasato ».

(Dall'Arch.° della Procuratia *de supra* presso il R. Archivio di Stato in Venezia).

(1) Veramente l'azzurro di certe vesti non sarebbe della scuola muranese, ma piuttosto quello dei dipinti fiorentini del quattrocento.

(2) Vasari. *Vite dei più eccellenti pittori, scultori,* ecc. — Firenze, Le Monnier, 1848. Vol. III, pag. 244 e 271.

(3) Selvatico. *Sulla architettura e sulla scultura in Italia,* ecc. Venezia, 1847, pag. 504.

nudo (1) che *la croxe granda che sera supla cuba granda cazete e sfondro la cua* (2) *che driedo l' altar grado e guasto un pocho dil brazo di quel Xpo di musaicho e gra parte cazete e fe gra dano ala ditta capela e alla cuba dila capela mazor e apresso il volto di la porta grande di la chiesia* (3). Molto ebbe da fare allora la Procuratia per rimediare a tante rovine; sicchè non bastando i suoi assegnamenti, per ben quattro volte in quel secolo dall' anno 1452 al 1472, dovettero essere deliberati dal Maggior Consiglio o dal Senato sussidii straordinarii a suo favore, dicendosi nelle relative *Parti* prese, che, *nisi aliter provideatur, ipsa Ecclesia... ibit in desolationem;* e che *sicut omnes videre et intelligere possunt, nisi fiat bona et celeris provvisio ad fortificationem et reparationem,... imminet manifestum periculum ruinae ipsius Ecclesiae.*

Ora è naturale che in tali riparazioni si sollecitassero innanzi tutto quelle che riflettevano la solidità dell' edifizio, e che ultime fossero le opere di decorazione; come è pur naturale che nel restaurare le parti murali se ne dovessero in gran parte levare i mosaici, massime perchè guasti e sconnessi dal fuoco. Lo stesso avvenne di recente allorchè si prese a restaurare la volta del braccio destro del Presbiterio, in cui fu trovato che il piombo colato aveva riempito le commessure fra i mattoni e staccato col suo peso e calore la grossa crosta di malta portante il mosaico, la quale stava su facendo arco a sè stessa. Ciò tutto spiega come dovesse essere rifatto, perchè guasto anch' esso, quel Cristo che sta nel semicatino dell' abside dietro l' altar maggiore, e come il suo compimento potesse avere avuto luogo soltanto l' anno 1506, giusta l'iscrizione che vi si legge appiedi.

E qui, tornando agli artefici, dobbiamo notare che usavasi allora di chiamarli comunemente col solo nome di battesimo, salvo qualche rara eccezione, qual'è quella di Michele Giambono o Zambono, di cui si è detto di sopra, come lo provano, oltrechè i nomi che trovansi scritti sotto i mosaici, eziandio i vecchi registri della Procuratia.

Gli artefici che figurano nelle prime registrazioni dei libri della Procuratia *de supra,* sotto la data dell'anno 1486 in cui le dette registrazioni incominciano, sono i maestri Silvestro, Antonio, Pietro e Marco (4). I primi due erano molto probabilmente queglino stessi, che nel 1458 avevano eseguito le quattro figure di Santi da noi più volte accennate di sopra. Si sa inoltre da un testamento del 1492 che Silvestro era di cognome Barbetta (5). Il terzo, detto anche nei registri Piero de Zorzi, ossia di Giorgio, dal nome del padre (1), era senza dubbio l' artefice di questo nome, di cui abbiamo testè ricordato varie opere importanti con le date del 1506 e 1509. Anch' egli poi doveva trovarsi da varî anni ai servigi della Procuratia, perchè si sa che sotto la figura di S. Marco esistente in una delle nicchie del prospetto meridionale della Basilica, leggevasi un tempo: *Petrus fecit* 1482 (2). Non trovandosi poi fatta menzione nei documenti di quel tempo d' altri maestri di questo nome, è probabile che lo stesso artefice fosse quegli a cui i Procuratori *de citra*, quali Commissarii del defunto Cardinal Zeno, allogarono l' anno 1515 l' esecuzione dei due mosaici contenenti lo stemma del detto Cardinale che vedonsi ai lati dell' altare di bronzo della Cappella Zeno (3). Rilevasi inoltre dal contratto conchiuso in tale circostanza che Pietro aveva un figlio di nome Vincenzo, il quale professava l'arte medesima, ed a cui anzi, unitamente al padre, veniva affidato il lavoro (4). Un altro documento ci fa sapere che quest' ultimo era prete, che padre e figlio avevano la custodia degli arredi sacri, e che ambidue furono espulsi per poco lodevole condotta nel 1524 (5).

Quanto all' ultimo dei primi quattro maestri registrati nei libri della Procuratia *de supra,* di nome Marco, si sa dai giornali del cosidetto Cassier Chiesa, Vol. I, sotto la data del 29 ottobre 1488, ch' egli fu sostituito da un Alvise, altrove chiamato anche *pentor* (pittore) (6).

Negli stessi Registri troviamo comparire nel 1507 il primo maestro notato col suo nome e cognome, ed è Vincenzo Sebastiani, che fu compagno ad un Prè Grisogono. Di quest' ultimo è la figura di S. Paolo, che sta a destra appiedi dell' arco sopra il parapetto del Presbiterio e che ne porta scritto il nome nel piedistallo, e la data dell' anno 1507, sebbene dallo stile si dovesse giudicarla posteriore di molto a quel tempo e quindi

(1) Cronaca autografa esistente nella Biblioteca Marciana, Classe VII, Cod. 800, Carte 453.

(2) Il Muratori nell' edizione in lingua italiana che fece dell' opera del Sanudo, lesse erroneamente a questo punto *cria* in luogo di *cua:* vocabolo contratto da *cuba* o cupola, col quale il Sanudo intese indubbiamente di designare il semicatino dell' abside. — L' errore del Muratori fu riprodotto nel Documento N. 111.

(3) Pietro Dolfin racconta il fatto così: Cadde *lo retondo over turlo della Croxe de Bronzo sovra la Cuveta pizola* (cupoletta picccola) *et per quel cazer* (per quella caduta) *se sfondrà la Giexia in Sancta Sanctorum, e appresso cazando* (cadendo) *el Mosaico del Cristo Transfigurato, e fexe molto danno alla ditta Cappella lavorada a Mosaico de sovra l' altar grando de Sancta Sanctorum, e appresso alla cuba della mazor Cappella, e appresso el volto della porta granda della Giesia de San Marco* (Vedi il volume dei Documenti in Appendice, N. 847).

(1) 1486, 28 aprile — *per page in monte antedicte* || *a sacho de S. Marcho contadi a salariadi qui sotto scripti per page di mexi 2 videlicet marzo e april 1486 — Maistro Silvestro del Mosaicho L. 1, 13. 4, 0. — Antonio L. 1, 13, 4, 0. — Piero L. 0, 16, 0. 0. — Marcho L. 0, 6, 0. 0.* — (Archivio di Stato, Arch. della Procuratia *de supra*. Cassier chiesa, Vol. I).

(2) 1492, 25 giugno — *Io Silvestro Barbeta dal musaico* tt. ss. *(testis subscripsi)* — (Archivio veneto. Tomo 34).

(1) Questi figura anche in un testamento del 26 giugno 1492. *Io piero de Zorzi dal musaicho* tt. ss. — (Arch. ven. loc. cit.).

(2) La scritta leggevasi anche in questo secolo, come ne fa fede la *Guida per la città di Venezia* del Moschini, pubblicata coi tipi dell'Alvisopoli l'anno 1815. Deve essere sparita con l'ultimo restauro del prospetto meridionale che fu compiuto l' anno 1875.

(3) Vedi il volume dei Documenti, N. 150. I due mosaici furono rinnovati verso il 1870 dalla Compagnia Venezia e Murano, ma se ne conservano tuttavia dei grandi frammenti nelle stanze della Basilica sopra le Loggie.

(4) Loco citato.

(5) Vedi i Documenti relativi ai mosaici.

(6) Altri mosaicisti furono in Venezia nel corso del secolo XV, dei quali però non si conoscono le opere, nè si sa che fossero addetti ai lavori della Basilica di San Marco. Alcuni di essi aiutarono forse il Zambono, non essendo supponibile ch' egli abbia potuto compiere da solo tutti i mosaici a pezzetti minutissimi della Capella dei Mascoli. I nomi di tali mosaicisti ci sono offerti da testamenti che esistono presso l'Archivio di Stato in Venezia. Uno di questi, con la data del 10 settembre 1438, in atti del Notaio Prete Giovanni Rizzo, contiene la disposizione di Polissena Pezzato con cui essa elegge sua commissaria una Margherita vedova di Giacomo dal Musaico (Arch. Notarile presso l'Arch. di Stato in Venezia). Altro testamento del 12 gennaio 1443, rogato dallo stesso notaio Rizzo, porta fra i testimonii dell' ultima volontà di Maddalena *marzèra* (merciaia), *della Colombina* un *Matheus Tibaldi a musaicho*. Lo stesso *ser Mathio de Tibaldi dal musaicho* figura come testimonio in un testamento del 1 aprile 1455 rogato dal Notaio Benedetto Paolo. Due altri testamenti portano il nome di un mosaicista di nome Antonio, probabilmente quello stesso, che, come abbiamo detto di sopra, trovasi notato nei primi registri della Procuratia. Nel primo si trova scritto: « Io Antonio De Giacomo dal Musaico son testimonio »; nell' altro, che è del 16 luglio 1496, ei si trova indicato per *Ser Antonius a musaico* q.m *ser Jacobi de confinio S. Geminiani* (Arch. veneto, Tomi 33 e 34).

Nei quaderni di Chiesa, Vol, I, sotto la data del 1492, trovasi menzionato un *M.o Tomaso depentor* occupato *nella depentura della fazà dela Chapela de S. Todaro*. Questa cappella fu compiuta nella parte murale l'anno 1490. E poichè i mosaicisti erano bene spesso anche pittori e con tal nome venivano pure talvolta chiamati, perciò non è improbabile che il detto M.o Tommaso eseguisse in mosaico la mezza figura di S. Teodoro che vedesi all' esterno nel timpano sopra la porta e che è dello stile di quel tempo.

forse rifatta (1). Del primo, ossia del Sebastiani, è la Santa Tecla che vedesi in uno dei pennacchi della cupola sopra il Santissimo, nel cui piedistallo è scritto *Vincentius B. F.*, dove la iniziale B. corrisponde all'uso costante ed antichissimo nel dialetto veneziano di abbreviare i nomi, ponendo Bastiano in luogo di Sebastiano. Dello stesso sono pure due figure di Apostoli, che stanno nella grande arcata sopra il Santissimo dalla parte della santa Tecla, l'una nel fatto della Moltiplicazione dei pani e dei pesci, l'altra in quello della Samaritana, ciascuna delle quali porta la stessa scritta *Vincentius B. F.*

Questo maestro apparteneva alla scuola di queî Silvestro ed Antonio che fecero le figure di S. Bernardino, di Sant'Antonio Abate, di San Vincenzo e di San Paolo primo eremita, da noi accennate di sopra, che stanno nel sott'arco prossimo al grande finestrone circolare. Ciò si vede dallo stile e più particolarmente dalle pieghe delle vesti e dalle capigliature; ed è evidente che della stessa scuola, quantunque d'autore ignoto, sono pure le sante Eufemia ed Erasma, che stanno in altri due pennacchi con santa Tecla, non altrimenti che il miracolo della guarigione del cieco-nato e la testa di S. Fabiano. Dell'identico stile sono le figure di S. Sergio e di S. Filippo, l'una sull'arco dell'ordine inferiore che precede la gradinata di S. Clemente, l'altra sul secondo arco che sta all'ingresso della cappella stessa. La prima porta la scritta *Lazarus B. F.*, la quale evidentemente rivela un altro dei Sebastiani di nome Lazzaro. Tutti questi mosaici sono dalla stessa parte e formano una scuola a sè, la prima che siasi staccata dalla maniera greca, pur conservando ancora lo stile calmo e severo proprio del mosaico sacro, che l'invadente Rinascimento doveva fare sparire pochi anni dopo rendendo il mosaico schiavo della pittura.

Vincenzo Sebastiani poi finì miseramente i suoi giorni, come emerge dal seguente brano dei Diarii di Marin Sanudo (Vol. 15, a c.te 123 t.°). 1512, 18 marzo: *Accidit che essendo uno maistro Vincenzo, lavorava di musaico in chiexia di S. Marco, qual fece quela santa Tecla, era bon maistro, su certo soler che si lavorava in chiexia, zercha hora di nona, uua tavola li vene a mancho, cascho, vixe do horre et morite. Fo gran pechado e cossa più non caduta in ditta Chiexia et però ne ho voluto far nota.*

Nel 1517 si trova ammesso come maestro Marco Luciano Rizzo, e trovasi pure accettato, come abbiamo detto di sopra, Vincenzo Bianchini, l'uno e l'altro il 6 di maggio del detto anno (2). Finalmente il 29 ottobre dell'anno 1524 fu ammesso come maestro di mosaico Francesco Zuccato con la paga di Ducati 20 all'anno (1). Era questi il figlio di quel Sebastiano, che fu il primo maestro di Tiziano Vecellio; e con lui cominciò quella famiglia di mosaicisti, che tanto si rese celebre con i suoi molti e stupendi lavori eseguiti in S. Marco nel corso del secolo XVI.

Col cinquecento però cominciava l'età moderna del mosaico, quella in cui esso andava perdendo del suo carattere proprio, e da arte indipendente e sovrana ch'era dapprima, tornava ad essere, come presso l'antichità pagana, un'arte d'imitazione, schiava della pittura. Era in fatto questa allora che primeggiava, ed i sommi artisti che fiorivano a quel tempo, massimamente a Venezia, dettavano naturalmente la legge. Egli è certo altresì che questo modo d'intendere il mosaico era generale, mentre lo stesso Vasari non trovava parole che bastassero a lodare i dipinti riprodotti sulle pareti e sulle volte di S. Marco, e diceva del Giudizio di Salomone di Vincenzo Bianchini che *non si avrebbe potuto in verità con i colori fare altrimenti*; e delle visioni dell'Apocalisse operate dai fratelli Zuccato, da lui erroneamente appellati Zuccheri, asseriva che le sono *cose tanto ben condotte che guardandole da basso paiono fatte di colori con i pennelli ad olio* e che vi si vedono *figurette fatte con grandissima diligenza, intanto che paiono, non dico pitture, ma cose miniate, e pure sono di pietre commesse*. L'elogio, dal lato artistico, non era il più giusto; ma tale era allora il modo d'apprezzare il mosaico.

La stessa piega prendevano le cose a Roma fino da quando Muziano da Brescia, il fondatore dell'Accademia di S. Luca, che lavorò dal 1528 al 1598, poneva le basi di quella officina di mosaico che divenne col tempo lo Studio pontificio del Vaticano. Se non che, mentre colà l'imitazione raggiunse in breve il più alto grado della perfezione, tanto che si ridusse quasi ad un lavoro più di pazienza che d'arte, come fu quel ritratto di Paolo V della galleria Borghese che Marcello Provenzale da Cento compose con settecentomila pezzettini di smalto, e come furono quelle tavole degli altari di S. Pietro con cui il Papa Urbano VIII pensò di far riprodurre i dipinti ad olio e gli affreschi che decoravano quella Basilica, a Venezia invece il mosaico restò un'arte vera in tutto il senso della parola e tale che seppe far valere i mezzi tutti suoi proprî e particolari di cui può disporre; una splendida interpretazione, se sì vuole, della pittura, non già quella imitazione servile di cui l'elogio del Vasari, in questo non troppo veritiero, potrebbe far crederla. Basta infatti mirare il San Marco dei fratelli Zuccato che è nell'Atrio o le stupende opere degli stessi che decorano i lati superiori del vestibolo o l'Albero genealogico di M. V. di Vincenzo Bianchini, od i mosaici della Sacristia e tanti altri, anche dei più recenti, come quello di Leopoldo Dal Pozzo sulla seconda porta della facciata, per comprendere com'essi siano opere da non doversi punto confondere nè con i mosaici di S. Pietro in Roma, nè,

(1) Fra gli atti già appartenenti all'Archivio della Chiesa di S. Salvatore in Venezia, esiste un contratto del 22 marzo 1518 con cui Prè Grisogono obbligavasi insieme con due suoi nipoti *di lavorar continuamente.... el musaicho du la Chapella granda, zoe la chupa, la felzada et el Campo dele quattro fenestre et gropi dala cornixe in suso* (Arch. ven. T. 32, pag. 497). Questi mosaici andarono perduti. Nella detta chiesa vedesi tuttora la conca della cappella a sinistra, che è quella del Santissimo, decorata a mosaico con il patriarca Contarini ed un senatore della stessa famiglia in atto di adorazione, e vi si legge che il mosaico fu fatto l'anno MDXX... dal prete Grisogono; però dalla sua estrema rozzezza emerge indubbiamente che deve essere stato rifatto; ciò che è provato altresì da un tratto di fregio elegante rimasto a dimostrare la superiorità dell'opera preesistente.

(2) Nella Raccolta dei fac-simili, che fa parte di quest'opera, trovasi riprodotto il documento originale dell'accettazione di questi due artisti nella tav. XXI, doc. 87, che è il seguente:

Die eodem.

Nos Marcus Bolani et College supradicti, absente M. D. Andrea Gritti Procuratores ecclesie S. Marci Cupientes providere nostre ecclesie de his quos in Arte musaici speramus profuturos, constituti coram nobis Marcus Rizio q. Joannis et Vincentius Joannisantonii pictores, offerentes se in huiusmodi arte peritos, ipsos recipimus in dicta nostra Ecclesia ad laborandum musaicum, cun salario ducatorum decem in anno cuilibet eorum. — Que quidem receptio ac salarium ipsorum semper sit ad nostrum beneplacitum et voluntatem.

Ego Blasius suprascriptus notarius mandato Procuratorum

Die vj. mensis maij. MDXVIJ.

(1) Doc. N. 166.

meno ancora, con le copie un tempo tanto stimate (non così in oggi) che stanno sugli altari di quella Basilica. Le cause di tale differenza furono principalmente gli artisti sommi che diedero l'impulso all'arte in Venezia coi loro modelli, come un Tiziano, un Paolo Veronese, un Tintoretto ed altri, al cui confronto quelli di Roma restano molto al di sotto; e l'essersi altresì l'arte stessa mantenuta in Venezia indipendente, con maestri che operavano tutti per proprio conto e sentivano quindi al più alto grado l'emulazione; mentre in Roma, fino dai tempi di Muziano da Brescia, cominciarono a dipendere da una Officina, quantunque l'odierno Studio non prendesse formale esistenza che con Pietro Paolo Cristofari l'anno 1727, al tempo di Benedetto XIII.

I più celebri fra gli artisti che operarono in San Marco dal 1500 in poi furono senza dubbio i fratelli Zuccato, sia per la loro valentia e come mosaicisti ed anche come pittori, e sia per la cordiale amicizia ed il favore di che onoravali il principe della veneta scuola. Avevano essi particolare diritto a tale amicizia, come suoi fratelli in arte, poichè i primi rudimenti della pittura erano stati dati a Tiziano da Sebastiano loro padre, come si è detto di sopra (1), e Tiziano stesso non dubitò di darne pubblica testimonianza quando fu chiamato a deporre sul loro conto in quel famoso processo, che s'ebbero per le accuse dei loro invidiosi competitori.

Furono questi Bartolomeo Bozza ed i fratelli Domenico e Vincenzo Bianchini, con Giannantonio figlio di quest'ultimo, i quali denunciaronli al Procurator Cassiere di alcune gravi mancanze, ma soprattutto di avere aggiunto con la pittura sopra il mosaico alcuni oggetti, che in fatto non v'erano. La cosa fu sottoposta al giudizio più celebre che mai si fosse nella storia dell'arte, perchè composto di Tiziano, Paolo Veronese, Jacopo Tintoretto, Jacopo Pistoia ed Andrea Medula detto lo Schiavone.

In quella occasione si seppe dalla bocca stessa di Tiziano, che egli dava loro talvolta i disegni dei mosaici, ma che altresì sapevano farsene da loro stessi; imperocchè interrogato: *Chi ghe fa* (2) *questi cartoni?* rispose: *I se i fano far a diversi* (3); — indi: *Voi ghe ne avete mai fatto ad essi?* ed egli; *Sior sì et i se ne fa anca loro.* E di fatti Francesco Zuccato, chiamato a deporre, citò *i proprii disegni, visti per missier Giacomo Sansovino et per missier Titiano.*

Del resto sembra che i cartoni delle opere incriminate fossero realmente di Tiziano, poichè Valerio Zuccato asserì costantemente che erano fatti per mano di Missier Tizian e che al caso li avrebbe mostrati *spontizadi* (bucherati) *come che i xe.*

Tiziano inoltre si professava amplamente amico dei Zuccato, come s'è detto, dichiarando che soleva frequentare la bottega che tenevano *da disegni da done et altro a S. Felipo e Giacomo,* e che aveva *amicizia za pur assai anni con loro,* e che anzi *Missier Francisco* era suo compare; e parlando col Tintoretto della guerra che loro si moveva, esclamava: *Come! mi par che se fazza torto a questi huomini da ben dei Zuccati... L'è dover de ajutarli et non lassar che ghe sia fatto torto.*

Il giudizio ebbe luogo il 9 maggio del 1563 e riuscì più favorevole ai Zuccato che ai loro accusatori; poichè, sebbene fossero condannati a rifare a loro spese col mosaico ciò che era stato fatto col pennello, s'ebbero però molte lodi per i loro lavori; mentre per lo contrario al Bozza toccò sentirsi dire dal Tintoretto che una figura di Cristo fatta da lui non era *in quella perfezione quanto alla forma e alla proporzione di quelle di Francesco Zuccato;* e da Tiziano che aveva fatto un *frisazzo* (fregiaccio) *non molto onorevole;* ed altri simili complimenti poco graditi s'ebbero i Bianchini.

Peccato del resto che artisti così valenti non possedessero pari al merito la modestia, ed offuscassero il loro nome con iscrizioni riboccanti di boria, qual'è quella che sta sotto il loro San Marco, e che dice: *Ubi diligenter inspexeris, artemque ac laborem Francisci et Valerii Zuccati venetorum fratrum agnoveris, tum demum judicato;* e l'altra, infiorata anche di un magnifico scerpellone: *Naturae saxibus* (sic), *Zuccatorum fratrum ingenio* (1).

Furono i Zuccato oriundi dalla terra di Ponte nella Valtellina (2) ed operarono in San Marco, dapprima Francesco solo, quindi egli e Valerio suo fratello, e finalmente Arminio figlio di Valerio, cominciando dall'anno 1524, il 29 di ottobre, in cui Francesco veniva accettato come maestro, e proseguendo fino all'anno 1608, in cui Arminio compiva i due Leviti sulla piccola arcata della tribuna in alto che guarda l'altare di S. Pietro. Avvi anche notizia nei Registri dell'antica Procuratia, sotto la data del 27 agosto 1588, d'un Alvise Zuccato, che fece la sua prova con un S. Giovanni sotto l'ultima delle edicole sulla facciata della Basilica: mosaico che ora trovasi sostituito da un S. Liborio (3). Sembra però che fosse ritenuto insufficiente, perchè dopo la prova non c'è più traccia di lui.

Diremo in appresso delle molte opere insigni e delle vicende di tali artefici.

(1) Il Dolce, nel *Dialogo della pittura* (Venetia, Giolito, 1557), narra: *Il zio adunque subito condusse il fanciullo* (Tiziano) *alla casa di Sebastiano, padre del gentilissimo Valerio e di Francesco Zuccato, unichi maestri nell'arte del mosaico, ridotta da loro in quell'eccellenza, nella quale hoggidì si veggono le buone pitture.* Pagina 55.

(2) Chi fa loro.

(3) Se li fanno fare da varii (*artisti*).

(1) Questo errore madornale fu sempre un pruno nell'occhio per i fratelli Zuccato e loro discendenti. Dapprima, avvertiti da messer Claudio da Correggio organista, come si legge nel loro processo (Doc. 294), *che quel saxibus non potea stare* e che *lo dovessero conzar per suo honore*, lo corressero in fatto incollandovi ropra un pezzo di carta con la parola *saxis*, che però poco dopo si staccò o fu staccato maliziosamente dai loro avversarii. Più tardi poi, quasi a riabilitarsi, si studiarono d'inserire nelle epigrafi la stessa parola correttamente, come nella pala di S. Vittore in Santa Maria Nova, di Francesco e Valerio, ov'è scritto: *Quod arte et coloribus pictor, hoc Zuchati fratres ingenio et natura* SAXIS, 1559; ed in quella d'Arminio con la Conversione di San Paolo in San Sebastiano, in cui leggevasi: *Non colore, sed* SAXIS *opus*.

(2) « Nativi di Ponte in Valtellina furono Francesco e Valerio Zuccati, dove tal famiglia, feconda per eredità di pittori e di artisti di disegno si è sino a questi ultimi tempi tenuta. Questi due Francesco e Valerio (che furono fratelli) usciti di patria ed ammaestrati in Venezia, fecero i sontuosi mosaici della Ducal Cappella di S. Marco, ecc. ».

QUADRIO. *Disertazioni critico-storiche intorno alla* VALTELLINA. Milano, 1755-6, Volumi 3, T. III, pag. 513.

« Zuccati Francesco e Valerio nativi di Ponte nella Valtellina fratelli, che si meritarono in Venezia la stima del Tiziano, che volle sempre seco Francesco e il dipinse in un quadro, facendovi insieme il proprio ritratto. Sono opere dei Zuccato i sontuosi mosaici che ornano il Tempio di S. Marco. Questi artisti vennero creduti Trevigiani, ma la famiglia dei Zuccati si conservò in Ponte fin verso i tempi dell'erudito Abbate Francesco Saverio Quadrio ».

GIOVANNI BATTISTA GIOVIO. — *Gli uomini illustri della comasca Diocesi* — Modena, 1784, pag. 291.

(3) *Cassier Chiesa* Vol. VII; arch. di Stato, arch. della Procuratia di S. Marco *de supra.* — Il S. Liborio fu sostituito in questo secolo da certo Liborio Salandri romano, giova credere in omaggio al proprio nome di battesimo. Nell'ultimo restauro (1864-1875) fu rifatto dalla Compagnia Venezia e Murano.

CAPITOLO III.

GLI ARTISTI: LORO LAVORI E TRATTAMENTO.

Ed ora veniamo a dire dei principali artisti e delle opere loro di cui si ha notizia certa, cominciando da Marco Luciano Rizzo, che esordì i suoi lavori in compagnia del prete Alberto Zio e di Francesco Zuccato sulla vôlta della Sacristia: luogo nel quale taluno ebbe a dire che il mosaico, fatto già schiavo della sua prepotente rivale, la pittura, e privato della sua iniziativa nella composizione del soggetto, si rifugiasse, facendo sfoggio di tutta la sua potenza negli ornamenti. E di vero, nella sua splendidezza e vaghezza, il mosaico della sacristia non ha un secondo che lo raggiunga, nemmeno in S. Marco, sebbene nella Basilica abbondino i capolavori di questo genere di decorazione.

Cenni biografici dei principali mosaicisti dei secoli XVI e XVII ed opere loro.

MARCO LUCIANO RIZZO.

Fu questi ammesso come maestro il 6 maggio del 1517 (1) dopo avere fatto, probabilmente per prova, come suppone lo Zanetti, l'Angelo vestito d'azzurro nella piccola nicchia fra due colonnine sulla parete a sinistra di chi entra nel presbiterio. Eseguì in appresso, sul cartone di Tiziano, la Vergine nella lunetta sopra la porta della sacristia, appiedi della quale si legge: MARCUS. LUCIANUS. RICIUS. V. F. MDXXX. Eseguì pure parte delle figure degli Apostoli nelle lunette laterali a sinistra e parte di quelle di Cristo, degli Evangelisti e dei profeti che sono sulla vôlta della stessa Sacristia, alcune delle quali portano le sue iniziali M. L. R., cioè quelle della prima lunetta a sinistra e quelle dei profeti Salomone ed Abdia.

Narra lo Stringa (2) che il Rizzo, stimandosi superato da Francesco Zuccato suo competitore, punto nell'amor proprio, s'accomiatò e partì anche da Venezia. Questo motivo però della partenza del mosaicista non è provato dai documenti, e pare invece anzi certo che il Rizzo, trasferitosi a Roma temporaneamente per invito del Papa ad esercitare l'arte sua in una delle Cappelle di S. Pietro, vi rimanesse poi stabilmente. Di tale invito parla il Sanudo là dove narra, sotto la data del 3 febbraio 1532: « E zonto di qui lo R.mo Cardinal Triulzi lo visiterà *(sic)* il papa li ha mandato a dir scrivi et pregi da soa parte si voglij lassar per uno mexe a star de li uno M.° *(maistro)* Marco, lavora di musaicho, lavora in la chiesia di S. Marcho et questo per far la capella di S. Piero (3). — A far ritenere poi che il brano citato alludesse propriamente a Marco Luciano Rizzo, concorrono due circostanze: l'una che il suo ultimo lavoro fu quello che porta la data del 1530 e che la sua chiamata a Roma avvenne l'anno seguente; l'altra che il Rizzo era il solo mosaicista di nome Marco che avesse a quel tempo la Procuratia *de supra*. Nel gennaio del detto anno 1530 egli aveva ottenuto un aumento di paga di sei Ducati, di modo che questa saliva a Ducati 54 all'anno (1).

—

VINCENZO BIANCHINI.

Di fronte alla nicchia del presbiterio con l'angelo vestito d'azzurro fatto da M. L. Rizzo, havvene un'altra alla parte opposta in cui contemporaneamente il Bianchini eseguì pure un angelo, ma vestito di verde, che, a quanto credesi, gli valse la carica di maestro, conferitagli lo stesso giorno 6 maggio 1517 in cui ebbela il primo. Sotto l'Angelo si legge: *Vincentius Antonii fecit;* ma la parola *Antonii*, vista da vicino, si palesa rifatta e dubbia, e fu probabilmente un'alterazione del cognome dell'autore introdottavi da qualcuno dei tanti avversarî, che il suo carattere violento ed astioso gli procurò anche fra i mosaicisti. Nei sette anni successivi alla sua nomina, non si sa quali altri lavori il Bianchini facesse; dopo di che per avere ferito in rissa il figlio di un Agostino barbiere, di nome Angelo, fu condannato a due anni di carcere ed a dieci di bando dalla città e dal suo distretto (2).

Passarono così otto anni circa, dopo i quali in forza dell'estremo bisogno che s'aveva di lui nella chiesa di S. Marco per i lavori di mosaico (*attenta indigentia quam habent in ecclesia S. Marci de ipso Vincentio*, come dice il documento), i Procuratori d'allora si trovarono indotti a chiedere per esso la grazia del ritorno, la quale gli fu concessa, a patto però che dovesse servire gratuitamente per il resto del bando e che dovesse prestare di ciò cauzione con ducati 200 (3). In fatto poi i Procuratori non badarono troppo

(1) Vedi il documento in nota a pag. 310.

(2) Della Venetia di M. Francesco Sansovino nuovamente corretta dal M. R. D. Giovanni Stringa — Venezia 1604, pag. 68 tergo.

(3) Sanudo. *Diarii* Tomo LV, c 213 t. Bibliot. Marciana.

(1) Vedi i documenti relativi ai mosaici.

(2) Diamo qui la Sentenza di tale condanna, tratta dalle cosidette *Raspe dell'Avvogaria* (Sentenze criminali).

1524, 29 luglio. *Vincentius à mosaicho filius Joannis Antonii barberij super platea sancti marci contra quem per antescriptos dominos advocatores consilio de X2.ta processus fuit et est. Ex eo qua esistens de societati caroli filij Joannis Antonii furlani barberij, et Joannis Antonii pecini straʒarolj circa horam primam noctis animo pensato et deliberato In calli aquarum percusserit angelum filium magistri agustini barberij de contrata S. Juliani tribus vulneribus uno super caput, uno super facie ad transversum Illius cum presenti Jaxo et alio super collo, a parti sinistra cum punctis duobus ex quibus vulneribus stetit in periculo mortis pro quo casu dum dictus Vincentius auctoritate consilij de X. 1ta proclamatus fuisset In scalis R.ti cum termino dierum octo ad se personaliter deffendendum In processu coram dominis advocatoribus et eorum officio, se sponte carceribus presentavit prius tamen habito salvoconducto pro quanto spectat ad dictam rixam dicti casus et fuit examinatus de plano tantum tam per advocatores quam per collegium casui deputatum et Inde expeditus collegio et consequenti ductus et placitatus In ipso consilio de XLta. In quo post Introducto casu lectas scriptas et factas debitas accusationes per advocatores predictos, ac debitas deffensiones per advocatos dicti Vincentii presenti ipso Vincentio in dicto concilio posita tandem fuit pars procedendi tenoris infrascripti videlicet si videtur vobis per ea que dicta et lecta sunt quod procedatur contra hunc vincentium a musaijco filium Joannis Antonii barberii et datis atque receptis in ipso consilio ballotis — XXXVIII — fuerunt non sincere 9 — de non VII de parte XXIJ — Capto itaque de procedendo et positis partibus clausus et quod tempus ipsum carceris non incipiat nisi prius solverit angelo offenso expensas medici et medicinarum.*

(3) Ecco il Decreto, 1532, 24 agosto — *Pro Vincentio a musaico ad cuius instantiam per contra suprascriptos D. Advocatores posita fuit in contra suprascripto consilio dei XI pars infrascripta videliget cum de anno 1524 per hoc consilium comdamnatus fuerit vincentius a musaico filius Joannis Ant.ii barberii et districtu per annos X cum hoc quod prius staret per annos duos in carcere clausus prout jn ea: Qui Vincentius usque in presentem diem in banno ipso et quia D. procuratores ecclie S.ti marci porrexerunt quandam supplicationem huic consilio; quod attenta indigentia quam habent in ecclesia S. marci de ipso vincentio residuum temporis banni sui.... quod servire habeat in ecclesia gratis residuum banni sui; pro ut hoc consilium X — ex lectura supplicationis predicte intellexit. Ideo autoritate huius consilii captum sit quod residuum banni dicti vincentii commutetur in hunc modum. Videliget dictus vincentius servire debeat gratis in ecclesia sancti marci in laborando de musaico residuum temporis banni sui; et si serviverit ut supra; eo casu sit liber et absolutus a dicto banno suo: Cum hoc quod teneatur dare unam idoneam fideiussionem quæ placeat advocatoribus comunis de solvendo duc. 200;*

a questa commutazione di pena, che poco giovava al loro protetto, se, da bandito, lo condannava a morire affamato; ed i Registri dimostrano che il Bianchini fu pagato come tutti gli altri fino dal 16 di settembre del 1532, vale a dire dal primo giorno in cui rientrò al servizio della Procuratia, come puossi arguire dalla data del Decreto che gli condonava il bando ed era del 24 agosto dell'anno stesso.

Secondo le deposizioni fatte da Francesco Zuccato nel suo famoso processo (Doc. n.° 295), questo Bianchini sarebbe stato anche condannato dal Consiglio dei Dieci nel 1533 come complice di un Filippo da Valvasone falso monetario; se non che invece i Registri della Procuratia ce lo dimostrano occupato nei mosaici dal settembre del 1532 in poi, e precisamente nel suo celebre Giudizio di Salomone che sta nell'Atrio, e che fu compiuto l'anno 1538.

Si vede da quest'opera che i Procuratori di San Marco conoscevano bene a fondo la valentìa del Bianchini e che non s'ingannarono quando, per riaverlo, ottennero che fosse richiamato dal bando. Il Vasari ne fa menzione, dicendola *tanto bella che con i colori non si potrebbe in verità fare altrimenti*. Crede il Boschini che ne desse il modello Giuseppe Dalla Porta detto il Salviati; ma, secondo il Vasari, questi non pare che fosse ancora a Venezia in quel tempo. Lo Zanetti invece giudica il modello opera del Sansovino, trovandovi dell'analogia con la maniera delle sue statue; il che è tanto più probabile, in quanto che si sa che al Sansovino venivano commessi nel 1540 i disegni dei lavori che dovevano fare dipoi gli Zuccato. L'opera sofferse molto dalla salsedine del muro su cui sta, ma più ancora dai restauri che ne furono la conseguenza. Un tempo v'era sotto l'epigrafe *Vincentius B. F. 1538;* ora v'è scritto *VI.° C. B. F. 1538.*

Il Bianchini eseguì ancora il grande Albero genealogico della B. V. (1542-1552) sul cartone del Salviati. Secondo alcuni storici, egli ebbe per collaboratori Domenico suo fratello e Giannantonio suo figlio, e inoltre Giovanni De Mio, detto il Visentin, ed altri artisti. Però da questi è da escludersi Domenico, che nel famoso processo contro i Zuccato depose di non aver lavorato nel detto Albero. Erra poi del tutto il Vasari attribuendo tale mosaico ad un Lodovico Rosso, che non si sa avere mai esistito, mentre era invece Domenico Bianchini che portava il soprannome di Rosso o Rossetto.

Vincenzo Bianchini eseguì del pari la figura di S. Ambrogio, a fianco dell'organo sinistro, e quella di Malachia profeta sull'arcone in alto che corrisponde al l'altarino di S. Paolo, nel braccio sinistro della crociera. Questa fu anzi la sua ultima opera, della quale ricevette il compenso il 6 febbraio 1563, come risulta dai *Quaderni di Chiesa*, Vol. V. Gli viene attribuita comunemente anche la S. Tecla, che sta in uno dei pennacchi della cupola sopra il Santissimo, ma questo è un equivoco dipendente dalle iniziali V. B., che indicano invece Vincenzo Bastiani ossia Sebastiani, caduto dall'armatura e morto nel 1512, come s'è narrato di sopra.

Il Bianchini, come abbiamo già detto, era figlio di un barbiere di nome Gio. Antonio e di famiglia oriunda del Friuli; e ciò spiega come nei registri della Procuratia ei si trovi spesso chiamato *Ser Vincenzo Furlan* o *ser Vincentius Forojuliensis.*

—

PRETE ALBERTO ZIO (1).

Era questi di famiglia cittadinesca veneziana, che diede il nome ad una via della città nel Sestiere di Castello. Eletto maestro di mosaico il 29 ottobre del 1524, quando lavoravasi nella vôlta della Sacristia, vi eseguì le mezze figure dei profeti Zaccaria e Davidde, sotto la prima delle quali sta la scritta ***P.B.R. Albertus F (Presbiter Albertus fecit)*** e sotto la seconda P.BR Alber... Altre opere egli eseguì nella vôlta e nelle lunette della stessa sacristia, ma s'ignora quali, sapendosi soltanto che que' mosaici furono eseguiti da lui unitamente a Marco Luciano Rizzo ed a Francesco Zuccato.

Sembra poi che anche questi seguisse l'esempio del suo compagno il Rizzo, e che, vinto dal suo competitore Francesco Zuccato, abbandonasse i lavori.

—

I fratelli FRANCESCO e VALERIO ZUCCATO (2).

Il primo entrò come mosaicista in S. Marco il 24 ottobre del 1524 e lavorò senza interruzione fino al 1570, anno in cui pose il suo nome sotto i mosaici della grande volta dell'Apocalisse. Nel 1563 sostenne la prova sul grado d'idoneità in concorrenza di tre altri suoi colleghi e fu giudicato il primo (3). Il suo S. Girolamo fatto in quell'occasione fu più tardi mandato in dono dalla Repubblica al Duca di Savoia (4). Ebbe anche dal 1562 in poi l'ufficio di provvedere alle cere, ai paramenti, ecc., col titolo di Deputato alla Sacristia; nel qual carico rimase poi finchè visse. S'ignora la data precisa della sua morte, ma la si può dedurre per approssimazione. Si sa infatti che nel luglio del 1571 viveva ancora, poichè faceva entrare in paga come garzone mo-

aplicandos hospitali pietatis; si non serviverit gratis in ecclesia predicta, prout supra dictum est; remanente firma in reliquis condamnatione predicta lata contra dictum vincentium casu quo offenderet; seu ofendi faceret angelum barberium: aut aliquem de domo sua; datoque iuramento ipsi consilio et datis atque deceptis in ipso consilio balotis XXXVIIIJ; fuerunt non sinc — De no — VIIJ De parte XXX: et captum fuit pro ut in dicta parte continetur.

(1) Voce antiquata del dialetto veneziano equivalente a *Giglio.*

(2) Il vero cognome di questi fratelli era Zuccato, ma essi usavano declinarlo, traducendolo anche in latino, quando lo scrivevano a mosaico sotto le loro opere.

(3) Vedi la narrazione di questo fatto a pag. 323.

(4) Nel 1579 Emanuele Filiberto Duca di Savoia fece istanza alla Repubblica di Venezia, per mezzo di Francesco Barbaro ambasciatore di questa a Torino, affinchè gli concedesse qualcuno di que' maestri di mosaico che lavoravano in S. Marco. Il Barbaro ne scriveva a suo padre Marcantonio, allora Procuratore di San Marco, facendogli conoscere che aveva già risposto a sua Altezza come fosse difficile potere ottener questo, essendovi scarsezza di simili maestri, perchè al tempo della peste (1575-1577) era morto il più valente in quest'arte. Il Duca pertanto avendo dichiarato che *si sarebbe contentato di un paro di quadretti con qualche inventione di bel lavoro di Musaico per poterli reponer come cosa exquisita nelli suoi gabinetti*, ed avendo soggiunto che quest'opera si sarebbe potuta fare anche a Venezia, si fu allora che la Repubblica mandò in dono al Duca il S. Girolamo insieme con altro lavoro di Francesco Zuccato: dono che fu tenuto in altissimo pregio, come lo prova altra lettera dello stesso ambasciatore diretta al Consiglio dei X con la data del 13 marzo 1580.

Il giornale *La voce di Murano*, del 1 giugno 1869, N. 11, da cui prendiamo queste notizie, in un articolo del compianto Ab. Zanetti intitolato *Storia ed Arte*, riporta per intero la lettera di Francesco Barbaro accennata di sopra.

Tra i *Documenti relativi ai mosaici di scuola veneziana in S. Marco* diamo il Mandato dei Capi del Consiglio dei X in data 18 dicembre 1579 che mette in esecuzione la parte presa il giorno prima dallo stesso Consiglio di mandare in dono il mosaico al Duca di Savoia, e inoltre la minuta del Decreto per l'ambasciatore che accompagnava il dono.

saicista certo Girolamo q.m *Zuane calegher* (leggi *del fu Giovanni calzolaio*); e si sa pure che il 14 Novembre 1572 la Procuratia *de supra* apriva il concorso al *governo della sagrestia de sopra, in loco del quondam ser Francesco Zuccato.* Dal che deducesi che la sua morte debbe essere avvenuta poco prima di quest'ultima data (1).

Come abbiamo detto parlando del processo dei Zuccato, Francesco era grande amico ed anche compare di Tiziano, il quale fece anzi il ritratto di lui accanto al proprio in una stessa tela. Racconta infatti il Ridolfi (*Le meraviglie dell'arte.* Vol. VI, pag. 260), che a Venezia in casa di un Domenico Ruzzini, v'era un quadro rappresentante « Tiziano fatto da sè medesimo dallo specchio nell'ultima età, con Francesco del Mosaico ». Di questo quadro s'ignora la sorte; ma secondo il Cavalcaselle (*Tiziano, la sua vita e i suoi tempi.* Firenze, 1877, T. I, pag. 485, 486) la tela di Cobham Hall, chiamata *Tiziano e lo Zuccato,* ne può essere la copia. Rappresenta questa il pittore presso ad un tavolo con accanto un uomo barbuto, che è lo « Zuccato », il quale sta dal lato dritto della pittura e pone la sua mano destra sulla spalla destra di Tiziano e con la sinistra gestisce come in atto di parlargli. La sua figura è quella di un vecchio dalle forme volgari, con un enorme cranio ed una gran barba grigiastra e bianca, che indossa una veste scura con rivolto di pelle, nella quale attorno al collo vedesi la camicia.

Si capisce del resto che Francesco era generalmente noto e stimato anche al di fuori ed aveva commissioni da personaggi assai ragguardevoli. Di fatti ne troviamo una del Marchese di Mantova nel seguente brano di una lettera diretta a Pietro Aretino in Venezia.... *E così direte a Mastro Francesco dal musaico, che faccia lo quadro delli cavalli, che sarà ben pagato, e così direte al sig. Saracino che gli dia 10 scudi a buon conto, perchè così disse il signore* (Marchese) *che gli si dovesse far intender da sua parte. — Valete. — Dal Museo, 24 febbraio 1540. Il Vescovo Jovio* (*Lettere pittoriche,* Roma, 1754-1773, T. V, pagina 147).

Il secondo dei due fratelli, Valerio, entrò poco dopo il primo, ma fu assunto come maestro soltanto il 15 luglio del 1532, dopo di aver fatto per saggio il San Clemente nell'Atrio. Lavorò egli poi col fratello fino al 1564 nel quale anno si licenziò spontaneamente dal servizio della Procuratia (2). Un documento di data posteriore fa ancora menzione di lui, ed è l'istrumento con cui Tiziano Vecellio pittore e cavaliere crea notaio Fausto Vecellio, stando in Pieve di Cadore e nella propria casa, il 13 ottobre 1565. Fra i presenti all'atto v'ha anche Valerio Zuccato (3).

Questi, oltrecchè mosaicista (4), fu anche artista drammatico, come narra il Sansovino, ed ebbe anzi per moglie una tale Polonia, che in quel tempo a Venezia godeva fama d'insuperabile attrice.

Sono lavori esclusivi di Francesco i santi Teodoro e Giorgio nelle lunette sopra la porta dell'interno della Sacristia; gli Apostoli nella seconda e terza lunetta della stessa a sinistra di chi entra; e il busto del Profeta Ezechiele in uno dei medaglioni della volta (1524-1530) (1).

È pure di Francesco la figura di S. Geminiano in abiti pontificali eseguita sul cartone di Tiziano nel braccio laterale dell'atrio con la scritta: FRANCI.S ZUCAT. F. e la data in disparte 1535.

Sono lavori esclusivi di Valerio il S. Clemente, con la scritta: VALERIU.S ZUCAT.I F. MDXXXII, e la Santa Catterina con la scritta: VALER. ZUCATO tutti e due nell'Atrio; una delle figure coronate appiedi della volta dell'Apocalisse, con le iniziali V. Z. F.

Sono lavori dei due fratelli insieme il S. Marco sul cartone di Tiziano nel semicatino sopra la porta principale nell'atrio (1545); il sepolcro del Redentore, la Crocifissione (1549), la Risurrezione di Lazzaro, la Tumulazione di M. V., i quattro Evangelisti, i Profeti, gli Angeli e i Dottori della Chiesa: mosaici condotti sui cartoni del Pordenone, del Salviati ed in parte anche degli stessi mosaicisti, che adornano le quattro pareti dell'apertura centrale sovrastante all'atrio denominata il *pozzo.*

Presso la Deposizione di Maria Vergine sta la scritta: FRANC. et VALER. FRAT. ZUCATI. VENE. F. Presso la Crocifissione: EORUMDEM FRANCISCI et VALERII FRATRUM. MDXLIX. — Erano dei Zuccato anche i mosaici detti dell'Apocalisse, che esistevano sulla grande volta di questo nome. Sotto di essi Francesco Zuccato aveva posto il suo nome e la data del 1570. Si sa però che furono fatti dai due fratelli. Furono questi che eccitarono l'ammirazione del Vasari per la loro eccellenza, e che diedero anche luogo al famoso processo da noi ricordato di sopra. Vennero però miseramente distrutti per la massima parte dopo la metà di questo secolo per il restauro della volta e quindi rifatti su cartoni nuovi verso il 1870 dalla Società Salviati e Compagni.

Esistevano un tempo a fianco della porta maggiore due Angeli degli stessi fratelli Zuccato ora perduti. Ciò si rileva dal noto processo, in cui Valerio depose di avere eseguito col fratello, fra le altre opere « dui angeli », e Francesco asserì, enumerando i lavori del fratello, come avesse fatto anche *di sua mano un anzolo a lai* (allato) *la porta grande* (2).

Non pochi altri lavori eseguirono i Zuccato anche fuori di San Marco. In Santa Maria Nuova, chiesa ora demolita, esisteva una bella tavola di mosaico rappresentante S. Vittore martire in piedi, opera degli stessi condotta sul cartone, credesi, del Bonifacio. Sulla detta tavola doveva trovarsi la scritta: « *Quod arte et coloribus pictor, hoc Zucati fratres ingenio, et natura saxis, 1559* » (3). Il Cicogna, nell'indice del Tomo III° delle Iscrizioni, riportando questa scritta, diceva che

(1) Vedi i *Documenti relativi ai mosaici.*

(2) Ciò risulta dal seguente brano dei Quaderni di Chiesa, Volume V. « 1566 adi V fevrer, a Franc. Zuccato.... - se li da debito per nome di ser Valerio suo fratello de paghe 11 principiando la paga de nov. e dec. 1564 ch'el tolse licenzia dalla Procuratia ecc. » (Arch. di Stato. — Arch. della Procuratia di S. Marco *de supra*).

(3) TICOZZI. Vite dei pittori Vecellii....

(4) Venezia, Città nobilissima ecc. Ediz. 1663, pag. 450.

(1) Vengono attribuiti erroneamente a Francesco Zuccato anche i mosaici dei due fianchi della piccola arcata della tribuna a sinistra appiedi della volta dell'Apocalisse, rappresentanti i Beati vestiti di bianco a cavallo al seguito di Cristo. Così la guida del Moschini (Venezia, Tip. Alvisopoli 1815). Questo erroneo giudizio nacque dalle iniziali F. Z. V. F. che vi stanno sotto, con la data 1590. Se non che abbiamo la testimonianza dello Zanetti che nel suo Trattato della Pittura veneziana, parlando di Arminio Zuccato, dice: « Lo scrisse (il suo nome) anche sotto la picciola volta vicina (alla volta dell'Apocalisse) dove rappresentò la visione descritta nell'Apocalisse dei vestiti di bianco sedenti sopra bianchi cavalli ». — È probabile che in un restauro posteriore al tempo in cui lo Zanetti scriveva sia stata mutata l'iniziale A nella F che ora si vede. Del resto appare subito a chi osserva il mosaico esser questo di fattura assai inferiore a quelli di Francesco Zuccato, senza contare la data 1590 che è posteriore di 18 anni alla morte di questo artista (1572).

(2) Vedi i Documenti per la Storia della Basilica, N. 295-297.

(3) ZANETTI. — Della Pittura veneziana.

il mosaico stava allora (nel 1830) presso l'Accademia di Belle Arti in Venezia. Dietro questa indicazione, frutto delle diligenti ricerche fatte dal sig. ingegnere Giovanni Saccardo, la Direzione dei lavori di S. Marco, fatte le opportune indagini, trovò in fatto il mosaico in uno dei depositi della detta Accademia. Ora ei si ammira presso la Basilica di S. Marco, nel Tesoro, dove fu trasferito per concessione del R. Ministero della Pubblica Istruzione, dietro istanza della Fabbriceria di San Marco, promossa dal Direttore dei lavori e fabbriciere Dott. Pietro Saccardo (1).

Il Vasari cita altre opere degli stessi fratelli Zuccato, dicendo: « Vi sono anche molti ritratti; di Carlo V imperatore, di Ferdinando suo fratello, che a lui succedette nell' imperio, e Massimiliano figliuolo di esso Ferdinando ed oggi imperatore. Similmente la testa dell' Illustrissimo Cardinal Bembo, gloria del secolo nostro, e quella del Magnifico.... fatte con tanta diligenza e unione e talmente accomodati i lumi, le carni, le tinte, l' ombre e le altre cose, che non si può veder meglio nè più bell' opera di simil materia » (2).

Crediamo utile di compiere le notizie intorno al principe dei mosaicisti di Venezia riportandone il testamento, che leviamo dagli Atti di Baldissera Fiume notaio veneto, esistenti presso il R. Archivio di Stato in Venezia.

In Dei eterni nomine amen: anno ab Incarnacione domini nostri Jesù Christi 1572 Indictione prima die mercurii primo mensis octobris rivoalti.

Considerando Io Francesco Zuchato dal musayco fo de m Sabastian li pericolj di questa fragil nostra vita, sano per la Iddio gratia della mente senso memoria et intelletto ben che alquanto del corpo infermo in leto ho voluto finchè la raggion regge la mente di benj mej disponer et ordinar, et cussi ho fatto venir da me Baldissera Fiume nodaro di Venezia qui in casa mia posta nella contrada di S. Provollo, il qual a una cum li Testimonij sottoscrittj ho pregato questo mio deposito et ultima volumtta scrivesse et doppo la morte mia lo compisse et roborasse secondo li ordini di Venezia. Per il qual l' anima mia raccomando al mio sig.r Iddio et alla beatissima Verzene Maria et a tutta la Corte Celestial. Item casso et annullo ogni mio Testamento che Io avessi fatto. Item Dechiaro che tutto quello io debbo aver da mio fratello Vallerio ge lo lasso in segno de amor et che niuno el possi molestar. Item quanto piaquerà al mio sig.r Iddio sepparar l'anima mia dal corpo et quella a si chiamar voglio esser sepulto a S. Zacharia sotto il portego delle monache dove fu sepulta la prima mia Consorte, et il corpo sij vestito del habito di schapuzini, Cum otto torzi da L. 4 luno solamente et li preti di tuttij duj li hospedallj. Item Io mi trovo di mia raggione in borgo de S. Zorzi a Noal diverse cose mobille per uso di Casa. Dichiarò quelle esser mie et di mia raggione. Il resto di fabriche è pro indiviso tra mi et detto mio fratello.

Il Resto veramente di tuttj li miei benj mobelli et stabelli prexenti e futuri Caduchi in ordinarj et prima non scritti a me spettanti et che aspettar mj potese per qualunque modo et via lasso a mia Consorte Chiaretta qual sij mia solla herede residuaria et solla Comissaria di tutto ditto mio residuo, et patrona absoluta et che niuno la possj molestar.

Item voglio che ditta mia Consorte debbi dar executione a quella comissione che Io ho fatto circa delli delli detti atui qual lej se li ritrova haver nelle mani, et cusì la prego a darlj dove la sa. Interrogato dal nodaro di luoghi pii justa le leggi ho risposto no voler ordinar altro, Preterea

Io Isepo fo ms franc.o zogilier a la forteza a S. Marcho sotto la procolatia vechia fui testemonio zorato et pregato soto schrissi et Conoscho dito testador.

Io Zanbap.ta spezier al razo fo del m ms. Bortolomeo fui testemonio zurado et pregado sottoscrissi.

(1) Questa scoperta fu resa nota in tutti i suoi particolari nella Relazione dell' ing. Pietro Saccardo *sui lavori della Basilica eseguiti l'anno 1885* che fu inserita nell'*Archivio veneto* (T. XXXIII, P. II. - 1886). Sulla stessa scoperta poi il sig. Avv. Michele Caffi scrisse una Memoria, che vide la luce nello stesso Archivio Veneto (T. XXXVIII, P. 1, 1889). In essa il Caffi a torto biasima *la sapiente Accademia, che non si avvide di possederlo* (il mosaico) *ne' suoi magazzini ove dal* 1808 *giaceva*. Come potevano i reggitori dell'Accademia di Belle Arti supporre l' esistenza d' un capo d'arte che non figurava negli inventarii e che giaceva da anni ed anni nascosto sotto oggetti di nessun valore ammonticchiati in un magazzino?

Sulla scoperta poi il Caffi si esprime così: « *Venne alla fine, non ha guari, il dì del risveglio: alcuno* (sic) *si accorse dell' opera notabile e rara* (così la chiama Francesco Sansovino) *che giaceva ignorata, la si trasportò, annuente il Governo, nella Basilica di S. Marco per esservi ripulita, e restituita quindi alla pubblica notorietà. ... Il mosaico ha di molto sofferto, gli orli specialmente vi difettano e più che mai sotto le figure dei preti genuflessi. Un ristauro generale e diligente vi è assulutamente necessario e ci tarda non se ne parli neppure* ». Questo cenno, oltrechè assai scortese verso coloro che tanto s'adoperarono per la scoperta e conservazione d'un capo d'arte così prezioso, è anche inesatto. Il mosaico, fino dal tempo in cui venne alla luce, fu solidamente assicurato ne' suoi bordi ed è nel resto conservatissimo; ciò che dispensa da un restauro che nuocerebbe alla sua originalità.

(2) Vasari. *Descrizione delle opere di Tiziano da Cador, pittore.* — (Firenze, Le Monnier, 1857, vol. XIII, pag. 52). Nella R. Galleria di Firenze esiste in fatto un ritratto del Cardinal Bembo in mezza figura, nel fondo del quale è scritto: *F.s et Valerius Zuchatus ven. f. 1542.*

Una tavola di mosaico, non si sa di quale dei Zuccato, ma probabilmente di Francesco, esiste pure presso il civico Museo di Venezia, la quale rappresenta la Vergine col Bambino e S. Paolo, e porta la scritta: Zucatus F.

Gli Zuccato furono lodatissimi anche dai loro contemporanei. Al quale proposito diamo qui la lettera ad essi indirizzata da M. Andrea Calmo *(Delle lettere di M. Andrea Calmo, Libro secondo, nel quale si contengono vari et ingeniosi discorsi filosofici, in più lettere a diversi indirizzate, compresi. In Venetia, appresso Fabio et Agostin Zoppini, fratelli, M. D. LXXXIIII.).*

« Ai ben adottai da M. Giove, e da la natura, M. Francesco, e Missier Valerio Zucchati fradelli.

Fradei cari, Dio ve conserva per molti anni, per utele e honor vostro, e de sta cittae benedetta, perchè considerando quel che puol considerar e mesurando da un cao a l'altro, quanti che fa profession de saver d'ogni cosa, no trovo nigun che ve arriva alla centura, e si no puol nianche esser altramente, che a l'inzenerarve c'hà fatto vostro M. pare, in quel attimo i cieli, i pianeti, i elementi, e la natura, giera tutti unii in acordo a fabbricar tal vostra mestura, parissente, e si no ve manca membro de sorte alguna, grandi convenientemente, boni parladori, facetti, cortesi, intelligenti in saver lezer, e scriver, sonar, cantar, recitar, depenzer, intaiar, desegnar, indorar, e breviter quel che vu vedè co i ochi, el fè con le man e co i pie; pieni de gratia de bona sorte e vertù; mò anchora che tutte ste cose dite sia d'apresiarle, le xe squasi niente a respetto al bell' inzegno del far del musaico, cosa fuora del natural concetto, onde che le impossibele a chi non l'avesse visto, che a componer una figura dal vivo, no ghe fa intrar altre depenture, solamente scaie de piere, rotami de cuogoli, e peci de vero; con tal descrition ombrizae e in ogni bandiera tanto benissimo tirae da far morir da invidia quanti scultori, depentori, e desegnaori se trova, che bisogna più dir? infina la massera, la gatta, el can de casa vostra sa far qualche cosa; mo del conversar mai resterave satie le persone de star con vù, e può del manizar un' organo, meio ch'a meio, e de far piaseri a quante brigae ve vien dananzi — vu ghe i fe con più cuor grando, che la pilela del pozzo del vostro campo, taliter et qualiter, che mai ve strachè a operar cosa che sia in laude de Dio, e del prossimo; propriamente imitando l'ordene dei vostro cognome, che sempre se rampogna in alto azzò che butando fuora le zucche le se possa veder grande e grosse al servizio delle creature, e si ghende e bona testimonianza a la honesta provision che ve dà la nostra signoria de Veniesia, che mai nò manca a i meritorii, azzò che cressa i anemi de i spiriti intellettivi, a vegnir a bona perfettion; ita che a fagando un fasso de tutte le vostre grazie donae dal dolce M. Domenedio, el no ve manca si no el dominar de un principao, per compirve da invernicar, ma no ve attristè per questo, perche quel gran filosofo (Vetor Scarpeta) dixe, che chi è vertuoso colù xe richo, e signoriza el mondo, e si xe la veritae, che ognun che sconvien andar per le man; si che no restè da perseverar, per crescer mazormente la vostra fama, e si ben havè tali manizi, che qualche volta, no havè tempo de andar a manzar, e ve priego, che vi sforzè de arecordarve de mi che ve son sviscerao, alla fe de san Zuane; e se e ston sempre sul pensar de moltiplicar pi la vostra fradellanza; e no ve voio pi stornir, governeve, azzò che la ponta no ve toia le forme del zipon con sti venti alla devisa, che per no ve dir busia i xe pericolosi. Ste in pase.

Toseto di Lezieri da Jesolo,
comentaor de le vostre fadighe.

(A tergo) Testam.to Dom.i Francesco Zuchati a musayco. q. D. Sebastianj rogatum sub die mercurij primo Mensis octobris 1572.

Indictione prima

Die luni VI m. s. oct. 1572 publicato

S. M. L 2/8

—

BARTOLOMEO BOZZA.

Entrò questi come garzone di mosaico il 18 maggio 1532, ma probabilmente avrà lavorato in restauri, fregi ed altri accessorii, poichè non si conoscono suoi lavori di data anteriore al 1562: anno in cui compiè la figura del profeta Isaia nell'arcone in alto sopra l'altarino di S. Paolo. Nel 1563 prese parte alla celebre gara di merito con tre altri suoi colleghi e fu giudicato il terzo (1). Il suo S. Girolamo eseguito in quell'occasione trovasi nella stanza del Tesoro. Nello stesso anno fece, sul cartone del Salviati, la figura di Cristo che ascende al cielo nel Rosone centrale della grande volta sopra l'Ambone sinistro. Era questo un mosaico importante per la storia, poichè su di esso avevano pronunciato il loro giudizio Tiziano e il Tintoretto nel famoso processo contro i Zuccato. Dell'ornato all'ingiro aveva detto il primo ch'era *un frisazzo* (fregiaccio) *non molto onorevole;* e Francesco Zuccato faceva osservare ai giudici che i *fogliami* erano *mal fatti ed i circoli mal tondi*. Della figura poi diceva il Tintoretto che *non era in quella perfezione quanto alla forma ed alla proporzione di quelle di Francesco Zuccato;* locchè dimostra per altro, tenuto conto delle disposizioni degli animi, ch'era tuttavia una bella figura. Fatalmente quel mosaico fu distrutto nel 1852 per il restauro della volta e fu rifatto molto infelicemente verso il 1870 sopra nuovo disegno imitante l'antico.

Altri lavori. — Le nozze di Cana, sul cartone del Tintoretto, nella stessa volta sopra l'Ambone sinistro (1566-1568) (2); il Lebbroso risanato ed il Cieco-nato, sui cartoni di Paolo Veronese (3), nella stessa volta (1568-1572); Davidde ed Isaia, sui cartoni del Salviati, ai lati esterni del voltone fra le due prime cupole (1572-1576).

Era anche del Bozza, fatto sul cartone del Tintoretto (1577-1594) (4), il mosaico detto del Paradiso, abbracciante la sommità della grande volta sull'Atrio, con Cristo seduto sulle nubi fra la B. V. ed il Battista e la S. Croce adorata dagli Angeli e dai nostri progenitori: mosaico che fu distrutto per la ricostruzione della volta e quindi rifatto verso il 1870 per opera della Società Salviati e Compagni.

Il Bozza eseguì pure per una settima parte il mosaico laterale della stessa volta rappresentante gli Apostoli e gli Angeli. Egli cessò dai lavori e finì di vivere nel 1594, dopo sessantadue anni di non interrotto servizio.

—

DOMENICO BIANCHINI detto il ROSSO o ROSSETTO.

Era questi il fratello di Vincenzo. Fu ammesso a lavorare di mosaico nel 1537. Eseguì le figure dei santi Processo e Martiniano sull'arco di fronte all'altare della Madonna; l'Arcangelo S. Michele sul pilastro d'angolo di fronte all'ambone sinistro; la Cena del Signore sul cartone del Tintoretto nel grande arco sopra l'altare di S. Paolo ed ivi pure sul cartone del Salviati il Figlio della Vedova di Naim e la Cananea risanata, sua ultima opera (1567). In questi mosaici fu anche coadiuvato dal padre nel 1563. Nello stesso anno prese parte alla gara di merito più volte accennata di sopra, con Francesco Zuccato, Giannantonio Bianchini e Bartolommeo Bozza ed ebbe l'ultimo posto.

Il suo S. Girolamo eseguito per saggio in quella occasione vedesi nella sacristia.

—

GIANNANTONIO BIANCHINI.

Era figlio di Vincenzo. Fece la prova di maestro nel 1556, secondo che attestò egli stesso nel processo contro i Zuccato. Ebbe l'ultimo pagamento come mosaicista il 7 maggio 1568 (1). Prese parte alla gara con Francesco Zuccato, Bartolommeo Bozza e Domenico suo zio e riportò il secondo posto; il S. Girolamo da lui eseguito in quell'occasione vedesi in sacristia anche questo. Eseguì le figure dei santi Pigasio ed Exaudinos una per parte ai piedi della grande volta presso l'Albero genealogico di M. V. (1557). Eseguì pure la figura del Profeta Geremia sulla parete esterna della detta volta verso la Cappella della B. V. Nicopeia e vi fece appresso un festone di fiori e frutta (1559-1563) (2). Di questi lavori asseriva Jacopo Pistoia nel famoso processo del 1563 che *le pietre erano ben lavorate e ben conjunte, ma le fegure in sè non hanno desegno* (3). Esercita-

(1) Vedi il racconto di questo fatto a pag. 323.

(2) Nella Guida artistica e storica (Venezia, Antonelli, 1881) il cartone di questo mosaico è attribuito a Domenico Tintoretto. Esso è invece di Jacopo Tintoretto, come risulta dal seguente documento: *1568, dicembre 9. per M. Jac. Tentoreto depentor, a cassa contadi a lui ducati 20 a bon conto delli cartoni et disegni fa per la Chiesa et li cartoni sono quelli della cena et noze in Galilea* » (Arch. di Stato, arch. della Proc. *de supra,* Cassier Chiesa. Vol. V).

(3) È questo l'unico mosaico che si sappia essere stato fatto sui cartoni di Paolo Veronese. Sin qui si credeva che questo celebre artista non ne avesse dato alcuno. Il Gerspach, nel suo libro *La Mosaïque* (Paris, Quantin edit.) li attribuisce al Tintoretto con la data, certo per errore tipografico, del 1653. La guida suddetta attribuisce invece il cartone del mosaico del Lebbroso al Salviati. Il seguente documento però lo dimostra di Paolo. *1568, Maggio 10 .... à bortolo bozza per haver dato a ms. paulo veronese ducati 5, 4, 3, per li cartoni delli desegni che dito ms. paulo ha fato del Cristo et cieco nato et del lebroso sopra l'altar di S. Polo* ecc. (Arch. e volumi suddetti). Negli stessi Registri, trovasi sotto la data del 1 dicembre 1578, un altro pagamento fatto allo stesso Paolo Veronese *per li cartoni delle figure per li musaichi ch'ano da far in Chiesa.* Non si sa però quali siano.

(4) Nel 1884, stante un esame incompleto dei Registri della Procuratia, si venne a supporre che il cartone del Paradiso, accennato dai detti Registri siccome dipinto dal Tintoretto, fosse quello che servì per il grande mosaico eseguito da Alvise Gaetano e Giacomo Pasterini sulla parete della navata sinistra sopra l'altarino del SS. Crocifisso. In fatto però la cosa è diversa, come risulta dai documenti che seguono. L'altro Paradiso fu invece condotto sul cartone del Pilotti, come si proverà parlando di Alvise Gaetano.

1597. novembre 18. Ducati 12 grossi 14 per l'amontar de brazza 81 tella.... have (ebbe) *ser Bortolo Bozza dal Musaicho per far li disegni che fa il Tintoreto del Paradiso sopra la porta grande della Chiesia* ecc.

1588. Marzo 15. a ser Jac. Tentoretto pittor ... duc. 77 per l'amontar delle sotto scritte figure fatte alli Maestri di Musaichi cioè dui Anzoli, uno Adamo et Eva, una Croze, coi altri misterij della Passion del nro Snor, una vesta, et un libro et altre fatture .... le qual vanno nel volto sopra alla Porta grande et consegnate a ser Bortolo Bozza.

1591. marzo 30. a ser Bortolo Bozza ducati 296 perhaver fatto musaicho sopra la porta grande, cioè il Paradiso ecc.

1591. marzo 30. a ser Bortolo Bozza ducati 296 per haver fatto musaicho sopra la porta grande, cioè il Paradiso, et fu campo d'oro piedi N. 28 et figure et campo celeste piedi 96.

(Arch. di stato in Venezia, Proc. di S. Marco *de supra,* Cassier Chiesa, Volume VII).

(1) Arch. di Stato, Arch. della Proc. *de supra,* Cassier Chiesa, Vol. V.

(2) Nella Guida artistica e storica (Venezia. Tip. Antonelli 1881) questo mosaico è attribuito a Pietro Luna con la data del 1612. Si ha invece il seguente documento che prova diversamente.

1560. *Zuan Ant.* BIANCHINI... *die aver ... per aver fatto una figura di Jeremia profeta de musaicho sopra l'altar de S. Sidro* (S. Isidoro).

(Arch. sudd. *Quaderni chiesa,* Vol. V).

(3) Lo ZANETTI attribuisce erroneamente tale giudizio al Tintoretto.

vasi anche in cose d'architettura, tanto che nei *Quaderni di Chiesa*, sotto la data del 17 agosto 1566, trovasi un pagamento: intitolato *per sua merzede de aver fatto uno modello della fabbrica de S. Zeminian.*

—

DOMENICO DI SANTI.

Il primo lavoro di questo artista fu il mosaico della nicchia contenente il sepolcro di Vitale Falier nell'Atrio (1), rappresentante la Vergine ed il profeta Isaia, con la scritta: DOMINICUS. SANTI. VEN. F. A. MDLVI. Eseguì pure il Mosè sull'arco verso la nave maggiore (1570): figura che presenta lo stile del secolo XV e dev'essere stata evidentemente rifatta sopra la precedente.

—

GIANNANTONIO MARINI.

Fu discepolo del Bozza ed entrò al servizio della Basilica come garzone mosaicista molti anni prima del 1570, quando appunto cominciò a percepire il salario di maestro, avendo il Sansovino ed il Bozza fatto fede della sua attitudine (2). La prima opera però che porti il suo nome è la Susanna con i Vecchioni lapidati dal popolo, nella grande parete in alto di fronte all'altare della Madonna, con la data del 1576. La deturpa la figura di Daniele, sciaguratamente rifatta da un Pietro Monaco nel 1751. Nel 1577 eseguì un Angelo in atto di riporre la spada nel fodero, sul pilastro sopra l'Ambone sinistro, sul cartone del Tintoretto. Eseguì pure sui cartoni dello stesso le figure dei profeti Giobbe e Geremia verso il mezzo della Chiesa (1588), e inoltre l'Adorazione dei Magi, l'Annunciazione di M. V., la Trasfigurazione, la Presentazione al Tempio ed il Battesimo di G. C.: il tutto sulla grande volta sopra il septo marmoreo del Presbiterio (1589). Sempre sul cartone del Tintoretto, eseguì la figura simbolica della Chiesa sul piedritto del voltone lungo la navata destra (1592-1596). Continuò il lavoro del Bozza per due terzi circa negli Apostoli ed Angeli del Paradiso sulla grande volta presso il finestrone centrale, con i cartoni dell'Aliense (1596-1602), e da solo eseguì quasi per intero gli Eletti invitati da Cristo con i cartoni di Domenico Tintoretto, sopra la stessa volta, non avendo potuto compiere tale lavoro per essere mancato ai vivi circa l'anno 1606.

Il Canonico Stringa, nelle sue Aggiunte alla *Venezia* del Sansovino (Venezia, 1604, a carte 259, t.°), dopo aver detto che nelle sale di Federigo Contarini in Procuratia a S. Marco, fra varii quadri, ve n'avevano alcuni anche a mosaico, soggiunge: *ma il ritratto di Sisto V sommo Pontefice di mano di Gio. Antonio Marini, maestro salariato della Chiesa di San Marco, è nobilissimo.*

—

ARMINIO ZUCCATO figlio di VALERIO.

Fu questi accettato come maestro il 25 gennaio 1578 (1577 m. v.), dietro la prova fatta con un quadretto,

(1) Nei registri della Procuratia questo luogo è detto: *capa della cappelletta sotto il portical della Giesia* ed anche *Cappelletta a canto la Chiesa di S. Marco sotto il portical.*

(Arch. di Stato, Arch. della Procuratia di San Marco *de supra, Cassier Chiesa*, Vol. V).

(2) Doc. 325.

che la Procuratia ordinava *restar debba in Santuario*, ma che, da certi indizii che si hanno dai Registri, sembra sia stato mandato in dono, col S. Girolamo di Francesco suo zio, al Duca di Savoia. Egli esercitava già l'arte da varii anni, trovandosi nella Chiesa di San Pietro di Castello una pala d'altare a mosaico fatta da lui sul cartone di Iacopo Tintoretto, che rappresenta il Paradiso e porta scritta la data del 1570 (1). Qanto ai lavori eseguiti in S. Marco da questo artista in sua specialità, il primo fu una delle figure di Re con scettro e corona che stanno appiedi della grande volta dell'Apocalisse in sulla fronte e precisamente quella che porta le iniziali A. Z. F. Ivi pure eseguì un San Giovanni Evangelista in atto di predicare (1579), e di fronte altra figura di S. Giovanni in atto di ricevere il libro dall'Angelo, e questo sul cartone del Palma nel 1580 (2). Sono sue opere altresì la figura di S. Pietro nel piedritto sinistro del volto sopra il parapetto del Presbiterio, sul cartone del Tintoretto (1592-1597); i due Leviti ed un Angelo a mezzo busto, sui cartoni dell'Aliense, nelle volte delle tribune fra il Presbiterio e la Cappella della Madonna (1601-1608); e finalmente la pala dell'altare di S. Leonardo, che ne fu tolta, quando il detto altare fu rifatto e dedicato alla Santa Croce.

L'altare è in oggi quello del Santissimo. Dell'antica pala a mosaico s'ignora la fine (3).

Lo Zanetti nel suo Trattato della pittura veneziana afferma che al suo tempo leggevasi il nome di Arminio Zuccato anche sotto il mosaico della prima tribuna delle gallerie a settentrione, che rappresenta i beati dell'Apocalisse vestiti di bianco e montati sopra bianchi cavalli. Un restauro posteriore deve avere alterato la scritta, che ora contiene le iniziali evidentemente rifatte F. Z. V. F. e l'anno MDXC.

Arminio faceva il suo testamento il 21 gen. 1605 m. v. (cioè 1606) in Atti del notaio Andrea Ercoli, ma s'ignora l'anno della sua morte.

Il signor Avv. Caffi nella sua Memoria intitolata: *Un mosaico a Venezia* ecc. (4), fa cenno anche di una tavola più grande con la Madonna, il Bambino e S. Paolo, sotto la quale sta scritto A. Zucatus. F. Detto poi di altri lavori dello stesso artista da noi già descritti, soggiunge: *La nobilissima famiglia dei Mora (a San Felice) da più anni estinta, possedeva una tavola di mosaico colla* FUGA IN EGITTO, *ed era probabilmente una espressione di gratitudine che Arminio porgeva ad un Mora Procuratore di S. Marco, il quale era coi suoi*

(1) Oltre alla pala della Chiesa di S. Pietro, ve n'era una dello stesso antore anche in S. Sebastiano, che rappresentava la Conversione di S. Paolo e che, secondo certi dati, di cui non importa occuparci, doveva essere di poco posteriore al 1588.

Questa sussistette fino ai tempi nostri, tanto che tutte le guide ne fanno menzione e perfino l'ultima pubblicata dai signori Prof. Fulin e Molmenti nel 1881, coi tipi dell'Antonelli. Dicono che fosse in disordine; ma il fatto è che nell'ultimo restauro, compiutosi non molti anni or sono, sparì del tutto, essendo anzi stato coperto di assi intonacate il muro su cui esisteva.

Vi si leggeva l'iscrizione: *Arminii Zuccati, non colore, sed saxis, opus.*

(2) Nessun autore aveva dato fin qui notizia del pittore e del mosaicista di questa bell'opera. Risultano l'uno e l'altro dal seguente brano del *Cassier Chiesa*, Vol. V.

1580, marzo 31. a ser Giacomo Palma pittor per doi figure fatte in tela a ogio per farle nella giesia de S. Marco in musaicho et sono un angelo che porge un libro a S. Zuane Evangelista, ducati dodeci, qual figure furono consignate a ser Arminio Zuchato maestro de musaicho ».

(Arch. di Stato, Arch. della Proc. *de supra*).

(3) Nel civico Museo di Venezia esiste una piccola tavola di mosaico rappresentante Cristo in croce, sotto cui si legge: ARMINIUS ZUCATUS. F. Deve essere quella di cui nelle *Schede* del Cicogna sugli Zuccato è detto: *Don Agostin Correr possiede un quadretto dell'altezza di un braccio circa fatto a guisa di piccola tavola d'altare. È a musaico con Cristo in Croce in un paesaggio e su di un masso si legge:* ARMINIUS ZUCATUS F.

(4) Vedi la Nota (1) a pag. 36.

colleghi concorso a farlo ricevere fra gli ordinari mosaicisti della Basilica Ducale. Questa tavola assai pregiata passò per eredità nella veneta famiglia Sernagiotto, che tuttora la conserva nel suo palagio e reca la inscrizione seguente : ARMINIUS. ZUCATUS. VENETUS — QUEM TEMPLI DIVI MARCI PROCURATORES — INTER MUSAICI OPERIS ARTIFICES — PUBLICO STIPENDIO LIBERALITER HONESTARUNT — FACIEBAT M. DLXXX.

LORENZO CECCATO detto anche LORENZO DE BATTISTA.

Questo valente artista fu accettato come garzone al servizio di Giannantonio Marini il 28 luglio 1577 (1). Tre anni e mezzo più tardi (15 gennaio 1581) faceva la prova e veniva ammesso come maestro (2). I primi lavori che portino il suo nome sono le due figure dei profeti Mosè ed Osea, eseguite sui piedritti del volto che sta di fronte all' altare della Madonna (1590). Nella sua lunga carriera di mosaicista a' servigi della Basilica eseguì le molte altre opere che seguono.

I cinque primi fatti della Storia di Susanna sui cartoni di Jacopo Tintoretto (3) e di Palma il giovine, sulla grande parete di fronte all' altare della Madonna, lavoro compiuto nel 1591 ; i Profeti Mosè ed Elia nell' arco di fianco all'Altarino di S. Paolo (1593); S. Atanasio, sul cartone del Tintoretto, in una delle prime arcate superiori della navata sinistra (1595-1597); nove busti di Santi in altrettanti tondi e le figure di S. Lucia e S. Giustina, sui cartoni dello stesso, nei due archi dei ballatoi sopra l' ingresso alla Cappella dei Mascoli (1597-1603); la figura muliebre rappresentante la Sinagoga sul cartone dell'Aliense (4), nel piedritto del voltone della navata destra (1601-1603); i santi Cosma, Damiano, Leucmone ed Ermolao, sul cartone del Tintoretto in uno degli archi minori sui ballatoi della navata stessa (1603-1609); la Comunione degli Apostoli sotto le due specie, sul cartone dell'Aliense, nell' ordine superiore della parete sopra l'altare della Madonna (1611-1617) ; l'Apparizione di di Cristo in Emaus, la Cena in Emaus, la Partenza dei discepoli dalla Cena, sui cartoni di Leandro Bassano, nell' ordine inferiore della detta parete : opere eseguite in compagnia di Giacomo Pasterini (1617); S. Tommaso dinanzi al re delle Indie ed il Martirio dello stesso Santo, sui cartoni del Tizianello, nel voltone sopra la navata sinistra : opere anche queste eseguite in compagnia del Pasterini, metà ciascuno (1621) ; circa la quarta parte del mosaico della Crocifissione di S. Pietro e della Decollazione di S. Paolo, sui cartoni del Palma, nell'ordine superiore della grande parete della navata sinistra, il resto essendo stato eseguito da G. Pasterini e Luigi Gaetano (1624) ; la Nascita del Battista sul cartone di Girolamo Pilotti, nel Battistero di fianco alla finestra (1628) : mosaico che porta il falso nome di Francesco Turresio, come or ora diremo ; finalmente San Metodio sul cartone del Pilotti, nell' angolo sinistro della parete della navata a sinistra, ultima opera del Ceccato (1630-1631). Queste due ultime opere sono le migliori e degne dei tempi dei Zuccato. — Il Turresio, che pose il suo nome sotto la penultima, era nipote del Ceccato e garzone mosaicista, ma di scarsa capacità, tanto che, fatta la prova nel 1627 per essere ammesso quale maestro, non vi riuscì. Dal Giornale di Cassa della Procuratia si rileva che negli ultimi anni del Ceccato egli si portava talvolta a riscuotere per lui la paga bimensile (1) ; il che lascia supporre che lo assistesse altresì nel lavoro di mosaico, e spiega come abbia potuto usurpare una fama non sua sostituendo il proprio nome a quello dello zio appiedi di un'opera egregia, quando quest'ultimo, ormai vecchio e impotente, non era più capace di scoprire la frode. Nessun dubbio del resto, che il mosaico di cui si tratta sia opera del Ceccato, ciò risultando provato a chiare note dai Registri della Procuratia (2).

ALVISE (Luigi) GAETANO e GIROLAMO suo figlio.

Si ha dai documenti che il Gaetano riscosse il 25 gennaio del 1595 (m. v. 1594), il prezzo di un S. Giovanni fatto per la sua prova di maestro. Da quel tempo in poi lavorò indefessamente per ben trentasei anni nella Basilica, sia da solo e sia in compagnia del proprio figlio Girolamo, come pure del Ceccato, del Pasterini e d' altri, eseguendo molte ed importanti opere, di cui qui daremo le principali.

I Santi Castorio, Claudio, Nicostrato e Sinforiano nelle arcate minori sui ballatoi dell' angolo sinistro della crociera con l' epigrafe : *Aloisi Cajetani manu* (1597-1599); Coro di Sante per compimento del Paradiso; notando che questo Paradiso, come si rileva dai Registri della Procuratia, era stato composto sul cartone dell'Aliense, ed esisteva prima di quello che ora si vede e che fu rifatto dallo stesso Gaetano sulla grande parete della navata sinistra, come si dirà in appresso ; la figura del Salvatore sul cartone dell'Aliense nel piedritto anteriore del voltone della navata sinistra (1601); gli Eletti invitati da Cristo, sul cartone del Tintoretto, appiedi della grande volta sopra l'atrio nella poca parte lasciata incompiuta da Giannantonio Marini (1607-1609 ; alcune figure di Apostoli e d'Angeli sulla stessa volta presso il finestrone centrale (1612); l'Inferno, sul cartone di Maffeo Verona, sulla stessa volta nell'or-

(1) Vedi i *Documenti relativi ai mosaici.*

(2) Loco citato.

(3) La *Guida artistica e storica di Venezia* (Venezia, Tipografia Antonelli, 1881) attribuisce a Domenico Tintoretto, oltrechè al Palma, i cartoni di questo mosaico. I seguenti documenti lo dimostrano invece di Jacopo e non di Domenico.

1576, Giugno 25. Per spese per la giesia || a S. Jac. ditto (Tintoretto) *duc. 15 per sua fattura de figure n. 6 de l' istoria de Susana ecc.*

1588 agosto 27. A S. Jac. Tentoretto pittor per l' amontar de figure N. quatordese che ha fato a m. ro L. zo cechato maistro de musaico nell' istoria de Suzana sopra alla porta della Capella nova è... s'aggionge fegure due per molte teste de turbe et architeture ed una fontana ecc. (Vedi i Documenti relativi ai mosaici).

(4) La guida suddetta attribuisce al Tintoretto il cartone di questo mosaico. Esso è invece dell'Aliense, come rilevasi dal seguente brano del Cassier Chiesa : *1601 dicembre 14. a Ser Ant. Aliensis Pictor duc 7 gr.... sono per l' amontar de una fegura denominata la* SINAGOGA la qual si fa di Musaico in Chiesa .... per ser Lorenzo Ceccato (V. i Documenti suddetti).

(1) *1629, Giugno, 1. per Lorenzo Cecato maestro di musaico à cassa. Duc. 12. gr. 12, contadi a lui per la sua paga di maggio et zugno presente, li hebbe Francesco Toresso suo nipote.*

(Arch. di Stato, Arch. della Proc. *de supra, Cassier Chiesa.* Vol. XIII.

(2) *1628, luglio 12. À cassa d. ti 30 contadi a Gerolimo Piloti pitor per aver fato de pitura il quadro di S. Gio. Batta, che sara fato di musaico da Lorenzo Cecato nella capella del Battisterio per mezzo la porta ; sono figure N. 6 a ragione di d. ti 5 per figura ».*

1629. gennaio, 29. À Lorenzo Cecato dal musaico d. ti 199 gr. 8, si da credito per mosaico fato nella Cappella del Battisterio piedi N. 93 a ducati 2 gr. 3. P. 13 il piede.

1629. gennaio 30 À Massimo marangon per haver fatto le armadure in capella del Batisterio per far il lavoro di musaico di Lorenzo Cecato et ritornate a disfar dopo finito il lavoro.

(Arch., e Registri suddetti).

dine inferiore (1613-1619) (1); la Deposizione di Croce, Cristo al Limbo, la Risurrezione e l'Ascensione nelle quattro lunette esterne dell'ordine superiore della facciata principale, sui cartoni di Maffeo Verona (1617-1618). Questi mosaici furono pagati a prezzo assoluto, e non a misura come sempre s'usava, e di più l'autore ebbe in dono 50 ducati *per haver perfettamente fatta la sopradita opera* (2). In fatto però alla decantata perfezione non corrispose la durata, mentre i mosaici, principalmente per essere stati composti per la massima parte di cubetti di pietra, anzichè di smalto, subirono ben presto le ingiurie atmosferiche e deperirono siffattamente che, prima del restauro eseguitovisi di recente, nei due di mezzo in ispecie appena si conosceva quello che dovevano rappresentare.

Gaetano eseguì, coadiuvato anche da altri artisti, quasi tutti i mosaici della grande parete e del voltone della navata sinistra. Si sa dallo Stringa che i mosaici antichi preesistenti, comechè deperiti, erano stati affidati per la rinnovazione al Gaetano fino dal 1601 (3). Nell'anno successivo l'Aliense ne dava i primi cartoni; il Gaetano però non vi pose mano che nel 1607. Sono essi: S. Andrea apostolo dinanzi al Proconsolo e la Crocifissione dello stesso Santo nel voltone: soggetti lavorati dal Gaetano col figlio Girolamo su cartoni dell'Aliense (1607-1620); il rosone centrale (1615); la Caduta di Simon mago, sul cartone del Padovanino, in alto della grande parete, dove lavorò per una nona parte lo stesso Girolamo (1619-1620); S. Giovanni ed il suo Martirio, sul voltone, questo pure lavorato in compagnia del figlio sul cartone del Padovanino (1621); la Predicazione e la Morte di S. Jacopo, nel voltone: lavori per due terze parti del Gaetano, il resto del Pasterini, sui cartoni del Tizianello (1622-1623); la Crocifissione di S. Pietro e la Decollazione di S. Paolo in alto della parete, per la metà circa di mano del Gaetano, per l'altra metà del Ceccato e del Pasterini, sui cartoni del Palma (1624); Joele profeta, sul cartone di Girolamo Pilotti, nel piedritto del voltone (1627); il Paradiso al basso della grande parete, eseguito sul cartone del Pilotti (4), metà dal Gaetano e metà dal Pasterini (1628-1631): ultima opera di Alvise Gaetano, che finì di lavorare, non altrimenti che il Ceccato ed il Luna, nel 1631, probabilmente perchè colpiti tutti e tre dalla peste che infieriva a quel tempo.

Di Girolamo suo figlio s'ha dai Registri della Procuratia che fece la sua prova di maestro l'anno 1614 con un S. Giovanni Battista all'esterno della Chiesa, ora perduto, e che morì nel 1622, avendo nel frattempo coadiuvato il padre nei lavori accennati di sopra.

Una curiosa particolarità poi si nota a riguardo del padre rimasto privo del figlio, la quale non puossi giudicare altrimenti che per uno strano eccesso d'amor paterno. Quando i due lavoravano insieme, ricevevano, a misura della rispettiva abilità, una paga diversa: maggiore il padre, minore il figlio. Ora, morto quest'ultimo, il padre continuò a considerare ogni sua fattura in parte eseguita di propria mano ed in parte di mano del figlio, perdendoci naturalmente con ciò per il prezzo minore con cui l'opera di quest'ultimo veniva pagata, come s'è detto. La quale cosa pareva anche allora tanto strana che il Procurator Cassiere, nel registrare che faceva, dopo la paga di Alvise Gaetano, quella del *quondam ser Gerolamo suo figlio,* trovava conveniente di giustificare il fatto con le parole: *così ricercando il ditto Alvise.*

—

PIETRO LUNA.

Apparteneva questi alla celebre famiglia di que' vetrai muranesi, che sul principio del secolo XV chiamaronsi Molino o dal Molino, indi Molinari, e che più tardi dall'insegna della loro fabbrica di vetri che avevano a Murano furono chiamati dalla Luna o Luna. Celebri fra questi, oltre al mosaicista, furono Giacomo ed Alvise che, chiesti in grazia alla Repubblica da Cosimo II granduca di Toscana, stettero a lungo molto onorati presso di lui; è Francesco autore di un Diario manoscritto, che dall'anno 1625 giunge fino al 1631 e che conservasi presso la Biblioteca Marciana (1).

Del mosaicista di nome Pietro si sa che prima sua fattura si fu quella figura del profeta Daniele, che è sul piedritto destro del voltone sopra l'altare della Madonna (1612). Eseguì egli inoltre una Vergine col Bambino sul cartone dell'Aliense (1613) e due Angeli ed una testa entro un tondo, nelle arcate minori delle tribune fra la cappella della Madonna e l'altare di S. Paolo (1617); e inoltre le sante Anastasia, Catterina, Lucia e Barbara, sui cartoni del Pilotti, in altrettanti tondi in un arco dei ballatoi sopra la porta del Tesoro (1630-1631). Fu questo l'ultimo lavoro del Luna, che scompare, insieme col Ceccato ed al Gaetano, l'anno 1631, vittima anch'egli senza dubbio della pestilenza, come degli altri si è detto.

(1) Questo mosaico fu fin qui creduto di G. A. Marini; è invece del Gaetano, come dai documenti che seguono.

« 1616. marzo 9. À ser Alvise Gaetan maestro de mosaicho ducati 475 se li da credito per lavoro de musaicho fatto nell'inferno ecc.

« 1619. agosto 21. À Alvise Gaetan Maestro de musaicho, ducati 309 e gr. 9, per tanti se li da credito per l'amontar de musaicho fatto in chiesa di S. Marco nel volto grande, tra le doi porte maggiori, parte de l'istoria dell'inferno, dov'è la booca della furia infernal fatta per mano del sopradicto, ecc. ».

(Arch. di Stato in Venezia, Arch. della Proc. di San Marco *de supra, Cassier Chiesa.* Vol. XI).

(2) Arch. di Stato, Arch. della Proc. *de supra, Cassier Chiesa.* Vol. XI, 15 marzo 1618.

(3) Aggiunte alla *Venezia* del Sansovino stamp. nel 1604.

(4) Questo cartone si conservava nel monastero delle monache di San Lorenzo in Venezia, soppresso il quale, fu venduto e rivenduto, finchè passò a certo Fumi negoziante di quadri antichi in Venezia, nel Campo di S. Stefano. Ivi stette molti anni, sempre creduto opera di Girolamo Pilotti, come lo qualificavano gli autori e le guide; quando, sia per alcuni brani incompleti di Registri della Procuratia e sia forse sulla fede del recente libro del Gerspach, intitolato *La Mosaïque*, qui più volte citato, venne fuori l'idea che dovesse essere opera di Jacopo Tintoretto e, come tale, chi lo comperò dal Fumi ne propose l'acquisto al R. Governo. Eletta una Commissione di artisti, questa giudicò il dipinto per vera opera del Tintoretto; per effetto a che il R. Ministero ordinò alla Fabbriceria di San Marco d'acquistarlo per il prezzo di L. 8,500: ciò tutto nell'anno di grazia 1885. Però l'esame paziente dei Registri della Procuratia *de supra*, fattosi ultimamente, mise fuori di dubbio essere il cartone vera opera di Girolamo Pilotti, come era ritenuto prima; ciò che risulta provato dai documenti che seguono.

« 1625, ottobre 26. Per Girolamo Pilotti Pittor, a cassa duc. 50 contadi a lui a conto del Paradiso che ha da esser fatto de musaicho nel fianco del capitello ecc. » (Capitello chiamavasi l'edicola con l'altarino del SS. Crocifisso).

« 1628, gennaio, 28. Per Gier. Pilotti pittor a cassa duc. 250 contadi a lui per haver fatto il quadro grande in pittura del paradiso che và fatto de musaicho da Alvise Gaetan et Giac. Pasterini maestri di musaicho nella fazada grande sora il Capitello ecc. ».

« 1628, gennaio, 28. A Gier. Pilotti duc. 300 sono per l'amontar de un carton grando in pittura del paradiso per far di musaicho nella fazada grande in chiesa sopra il Capitello, nel qual vi sono figure 62 1/2 ecc. ».

« 1628, aprile 13. À cassa ducati 3 gr. 21 contadi a ..... telarol per tella brazza 12 per far una zonta al quadro del Paradiso che si fa di musaico » (Notisi che il cartone presenta appunto questa aggiunta).

Seguono altre partite di pagamenti fatti ai mosaicisti per lo stesso lavoro.

(Arch. di Stato. Arch. della Proc. *de supra, Cassier Chiesa.* Vol. XII e XIII).

(1) *La Voce di Murano* del 25 gennaio 1868, N. 4.

Era buon artista, ma di merito inferiore ai due sopraccennati ed al Pasterini, altro suo contemporaneo; di modo che, più che di lavori d'importanza, dovette occuparsi di restauri o di lavori d'ornato ed altri accessorii, come rilevasi dai libri della Procuratia.

Si sa di positivo che eseguì, fra gli altri, col Pasterini, i contorni a fogliami delle lunette in alto sulla facciata principale della Chiesa.

—

GIACOMO PASTERINI.

La prova di maestro fu fatta dal Pasterini l'anno 1614 e consistette in una figura di S. Gio. Battista composta all'esterno della Basilica, che fu poi rifatta da Girolamo figlio di Alvise Gaetano nel 1622, come s'è detto a suo luogo. Moltissime furono le opere che questo eccellente artista, l'ultimo dei veri maestri di mosaico, eseguì, o da solo o in compagnia d'altri, in S. Marco. Qui ne accenneremo le principali con le relative date.

Il Sudario fra due angioletti nella facciata verso la Piazzetta, sopra l'imagine della Madonna: opera già del Marini, rifatta dal Pasterini sul cartone di Maffeo Verona l'anno 1615, e rinnovata altresì in questo secolo da Giovanni Moro nel 1829; Iddio in trono con l'Agnello ed i simboli degli Evangelisti, e più sotto ai lati i Seniori dell'Apocalisse con le corone in mano: stupendo mosaico fatto sul cartone di Maffeo Verona (1615-1619), in una delle arcate minori in alto sopra la porta di S. Clemente, che andò però guasto nel centro; l'Apparizione di Cristo ai discepoli in Emaus, la Cena in Emaus e la Partenza dei discepoli dalla Cena nella grande parete sopra l'altare della Madonna: mosaici condotti sui cartoni di Leandro Bassano in compagnia di Lorenzo Ceccato (1617); il Padre Eterno circondato da angioletti, sul cartone di Alessandro Varotari detto il Padovanino, nel semicatino sopra la porta nell'interno della Sacristia (1619-1621): mosaico per il quale il Pasterini ebbe, oltre la paga, un dono di 15 ducati, e che per la sua bella apparenza potè essere sin qui erroneamente attribuito ai Zuccato (1). L'opera stessa poi dimostra altresì quanto la bellezza del cartone possa influire su quella del mosaico. Di fatti, mentre lavorando sui cartoni del Padovanino il Pasterini potè rivaleggiare persino cogli Zuccato, in quella vece, quando più tardi lavorò sui cartoni manierati di Pietro Vecchia, aprì egli stesso l'êra della decadenza.

Sono inoltre lavori in parte del Pasterini il S. Tommaso ed il Re Indie ed il Martirio di S. Tommaso, sul voltone della navata sinistra: lavori eseguiti soltanto per poco più della metà dal Pasterini, il resto dal Ceccato, sui cartoni del Tizianello (1621) (1); la Predicazione e la Morte di San Giacomo: lavori anche questi per una terza parte del Pasterini, il resto del Gaetano, sullo stesso voltone e coi cartoni pure del Tizianello (1622-1623); la Crocifissione di S. Pietro e la Decollazione di S. Paolo: lavori per una quarta parte del Pasterini, il resto del Gaetano e del Ceccato, sui cartoni del Palma, nella grande parete della stessa navata sinistra (1624). — Il Paradiso, nella stessa parete, lavorato per una metà da Alvise Gaetano sul cartone di Girolamo Pilotti (1628-1631).

Nell'anno 1631 i Registri della Procuratia cessano di fare più oltre menzione di Lorenzo Ceccato, di Alvise Gaetano e di Pietro Luna: vittime probabilmente della pestilenza, come s'è detto altrove. Solo superstite ed unico maestro di mosaico in S. Marco rimane il Pasterini, nel quale trovavasi anche già fino dal 1626 concentrata la cura del così detto mosaico *per terra*, ossia del pavimento della Basilica. Si sa anzi dai detti Registri che nel 1634 compose, sul cartone del Pilotti, un Orfeo, che è probabilmente quel suonatore di violino, di cui rimane un avanzo fra i pilastroni dell'angolo destro della crociera di fronte alla porta del Tesoro.

Altre sue opere minori sono: la figura di S. Gregorio nell'angolo in alto sopra la Cappella di S. Isidoro sul cartone del Pilotti (1632); la figura di S. Geremia sopra uno dei piedritti del voltone di fronte all'altare del Santissimo sul cartone dello stesso (1634); i Santi Sergio e Bacco sui cartoni dello stesso, in una delle arcate minori della navata sinistra sopra i ballatoi (1635-1636); i Santi Teodoro, Procopio, Teopista ed Eustachio, in altra delle dette arcate minori, sui cartoni pure dello stesso (1636-1637); una Madonna col Bambino ed altra Madonna fra due angeli, nel piedritto meridionale della grande volta presso la facciata (1639); il Buon Ladrone e Giuda pendente dall'albero, sui cartoni di Pietro Vecchia, nei due piedritti opposti della stessa volta (1640); i Lebbrosi risanati da Cristo, nel voltone sopra l'altare della Madonna, e gli Evangelisti nella parete corrispondente sui cartoni di P. Vecchia (1642-1648); l'Adultera accusata, nel voltone suddetto, e Gesù che scaccia i profanatori dal tempio, nella stessa parete egualmente sui cartoni del Vecchia; la Sapienza fra quattro angeli in una delle cupolette della navata sinistra, sul cartone del Vecchia: ultima opera del Pasterini, che nel 1653 si ritirò dai lavori e nel 1655 aveva cessato di vivere.

—

Con Giacomo Pasterini si chiude la serie di que' veri maestri del mosaico, che seppero far salire a tanto onore quest'arte in Venezia, aggiungendo lustro e decoro con le opere loro all'insigne Basilica di S. Marco.

Dopo di lui ed anzi ancora lui vivente, il mosaico seguiva pur troppo le sorti infauste della pittura e non produceva più che opere detestabili, sia per la meschinità dei modelli, sia per la mala esecuzione e sia ancora per la qualità dei materiali, fra i quali lo smalto occupava la minima parte, e le pietre avevano bene spesso il colore che il mosaicista vi pennelleggiava sopra a lavoro compiuto.

(1) Nel libro intitolato: *La Mosaïque*, del Gerspach, a pag. 178, questo più volte citato mosaico viene attribuito a Francesco e Valerio Zuccato. Così pure nella *Guida artistica e storica di Venezia* (Venezia, Antonelli 1881). I seguenti brani del *Cassier Chiesa* lo provano invece del Pasterini.

1619. agosto 31. À cassa ducati 51 gr. 12, contadi a Alessandro di Varotari (era soprannominato il Padovanino, perchè nato a Padova da Dario, ch'era pure pittore e veneziano), *per aver fatto un quadro di pittura nel Volto dentro la porta della sagrestia di S. Marco et de più haver fatto il disegno colorido che va atorno detto volto.*

1622. gennaio 26. A Giac. Pasterini Maestro de Musaicho d.i 85 gr. 16 se li da credito per l'amontar de musaicho piedi N. 50, fatto nel volto sopra la porta della sagrestia dove é il Padre eterno con una gloria de anzoli et il frizzo et i foglıami atorno in ragion de duc. uno. 17. 4 il piede giusto la sua Condotta, polizza 19 luglio passato.

(Arch. di Stato. Arch. della Proc. *de supra*, *Cassier Chiesa*. Vol. XI).

(1) Secondo il Gerspach, loc. cit., il cartone dovrebbe dirsi di Tiziano; il quale però, quando facevasi questo mosaico (1621), era morto da un mezzo secolo circa. E invece di Tizianello figlio di Marco, detto di Tiziano, nipote, quest'ultimo, di Tiziano Vecellio.

Egli è quindi naturale che poche notizie ci siano rimaste intorno agli autori delle molte opere, che pur ebbero esecuzione in questo periodo funesto per l'arte, il quale comincia definitivamente con la morte del Pasterini e va fino alla venuta a Venezia del romano Leopoldo dal Pozzo, cioè dal 1653 al 1715. Si sa bensì dei numerosi cartoni di Pietro Vecchia e di Giannantonio Fumiani che furono riprodotti a mosaico; ma dei mosaicisti nè gli storici, nè le guide si curano; e ciò, sia perchè nel generale decadimento delle arti, l'esecuzione non soleva più affidarsi al merito individuale, ma aveva luogo in comune, come anche in oggi si usa; e sia perchè, non meritando ormai più l'arte musiva in se stessa di essere considerata fra le arti belle, coloro che l'esercitavano non erano reputati artisti, ma quasi semplici operai, non meritevoli di menzione, più che i falegnami e i muratori che lavoravano continuamente in S. Marco.

Il perchè non essendoci sembrato prezzo dell'opera l'approfondire le indagini nei voluminosi Registri della Procuratia *de supra* per quest'ultimo periodo di tempo, a completare tuttavia la storia, daremo qui anzitutto le opere di alcuni mosaicisti del periodo precedentemente trattato, i quali per la loro mediocrità non meritavano di figurare nella serie dei grandi maestri, e quindi esporremo quel poco che si sa degli altri che lavorarono nel periodo infelice testè accennato.

Mosaicisti secondarii e loro opere note.

GIOVANNI DE MIO detto il Visentin.

Era questi contemporaneo ai fratelli Bianchini, e vuolsi che lavorasse con Vincenzo nel grande Albero genealogico della B. V., come abbiamo accennato altrove. Vuolsi pure che fosse di sua mano la figura di S. Giovanni, ora distrutta, che stava nella parte superiore della nicchia contenente il monumento alla Dogaressa Michiel nell'Atrio. Era anche pittore, ed opere sue vedevansi, secondo lo Zanetti, nella pubblica Libreria.

—

FEBO BOZZA.

Era figlio di Bartolommeo e fu accettato come garzone a servizio del padre il 23 gennaio 1583. Nel 1587, fece per prova di maestro la figura di S. Giovanni Damasceno sul cartone del Tintoretto in uno dei primi archi minori a sinistra sui ballatoi, alla quale pose la scritta: Feb. B. F (1589), e continuò poi per alcuni anni a lavorare, ma in opere secondarie.

—

ETTORE LOCATELLO.

Il 25 ottobre del 1587 fu questi accettato come garzone al servizio di Arminio Zuccato. Si legge il suo nome *(Ector Locatellus)* sotto un S. Nicolò, che fece per prova di maestro sul cartone del Tintoretto l'anno 1605 in una nicchia a fondo piatto esistente sopra la loggia a destra nella facciata principale. Tale mosaico, che in tempi posteriori sarebbe passato per buono assai, fu allora giudicato insufficiente ed il Locatello rimase garzone di mosaico fino al 1615, anno in cui ottenne il grado di maestro con un S. Gerardo eseguito, dicono i Registri di Chiesa, *nel capitello ultimo fuora della Chiesa sopra la Carta:* mosaico che fu poi rifatto da Domenico Cadenazzo.

Si trova poi il nome del Locatello associato a quelli del Luna e del Pasterini negli anni 1617 e 1618, per i mosaici a fogliami degli archetti che circondano le lunette superiori della facciata. I Registri della Procuratia lo chiamano spesso Bubatello e talvolta cambiano anche il suo nome di Ettore in quello di *Vettor*.

—

DON CIPRIAN del Monastero di Sant'Antonio.

Di questo si sa soltanto che fece la prova di maestro ed entrò in carica il 26 dicembre del 1606, e che il 22 aprile del 1609 era già *partito per obedienza dei suoi superiori* (1).

—

ANDREA VERIER.

Fu questi un allievo di Giannantonio Marini, e si presentò nel 1616 con un S. Silvestro fatto per prova in un archetto sopra la porta del Tesoro: prova che non fu accettata.

—

ALVISE MARINI.

Era questi figlio del celebre Giannantonio. Fece la sua prova nel 1620 con la figura di S. Apollinare sul cartone del Padovanino, in alto sopra la porta del Tesoro, che però non fu trovata buona e nemmeno gli fu pagata, avendo detto i maestri che non aveva saputo nemmeno tagliar le pietre *(manco tagiar le piere)*. Rifece poi la prova nel 1626 con la figura di S. Paolo, sotto l'edicola in alto del lato settentrionale, nell'angolo verso l'orologio: mosaico che gli valse questa volta la carica di maestro, ma che ora più non esiste. Fu impiegato in assistenza del Pasterini ed in restauri e non si conoscono opere col suo nome.

—

DOMENICO CADENAZZO.

La prova che meritò a questo mosaicista il grado di maestro fu un S. Gerardo eseguito nel 1640 sul cartone di Pietro Vecchia nel lato meridionale esterno della Basilica: mosaico che andò perduto. Eseguì pure, sempre sui cartoni del Vecchia, il Centurione orante e la Cananea, nel voltone sopra l'altare della Madonna (1641-1648). Fece ancora la figura di S. Elena presso la Croce sul cartone dello stesso, in una delle arcate minori sui ballatoi, nell'angolo destro della Crociera (1646); e infine, di fronte, la Riposizione del Corpo di S. Marco, invenzione anche questa del Vecchia.

Fu altresì ammesso nel 1653 al lavoro del mosaico *per terra*, vale a dire del pavimento.

—

ANGELO RONCATO.

Lavorava costui nel 1645. Divenne maestro avendo fatto per prova la figura di Costantino a fianco della S. Elena del Cadenazzo testè accennata (1646). Fece anche le figure di Rachele e di Erode con la Strage degli Innocenti in altra delle arcate minori dello stesso angolo destro della Crociera (1652); il tutto sui cartoni del Vecchia. Molti anni dopo (1671), fu fatto maestro del mosaico *per terra*.

—

(1) Doc. 377.

PIETRO SCUTARINI.

Fece questi per saggio un S. Gabriele Arcangelo nel 1646, nella volta sopra il ballatoio che guarda l'Altare del Santissimo e fu nominato maestro; eseguì pure dall'altra parte le figure dei santi Teodoro e Giorgio.

—

GIAMBATTISTA PAULUTTI.

Di questo si sa soltanto che fece per prova un San Michele vicino al S. Gabriele dello Scutarini e che ebbe il carico di maestro (1658).

—

GIACOMO CIGOLA.

Fece per prova la figura dell'arcangelo Raffaele, in alto verso l'altare del Santissimo, e fu ammesso quale maestro nel 1665.

—

AGOSTINO DA PONTE.

Sua opera nota è un Sant'Antonio eseguito per la prova che gli valse la qualità di maestro, sul cartone di P. Vecchia, nella volta superiore al ballatoio che guarda l'altare di S. Clemente (1667).

—

GIUSEPPE PAULUTTI.

Fu ammesso quale maestro con la figura di San Giuseppe fatta in una delle arcate presso l'altare della Madonna (1670). Sono fatture sue i mosaici della grande volta sopra l'ambulacro, presso il grande occhio del braccio destro della crociera, rappresentanti alcuni fatti della vita di Cristo sui cartoni di Giannantonio Fumiani (1677). Aveva eseguito anche un S. Cristoforo sulla facciata a mezzogiorno sopra la Pietra del Bando: mosaico che fu rifatto di recente dalla Compagnia Venezia e Murano. Ebbe anche l'incarico del mosaico *per terra* o del pavimento (1680).

—

LEONARDO CIGOLA o CIGOLI.

Di questo è noto soltanto un S. Bernardino da Siena eseguito per prova in uno degli archi presso l'altare della Madonna, sul cartone di P. Vecchia: prova per cui fu creduto degno d'esser nominato maestro.

—

STEFANO BRONZA.

Era nipote di Domenico Cadenazzo. La prova, per effetto della quale fu fatto maestro, è una figura di San Teodoro esistente nella cappella del Battistero (1674). Altro non si sa di lui.

—

PAOLO ROSSI.

Di questo si sa soltanto che fu accettato, come maestro nel 1680, dopo la prova di metodo, che però non è nota.

—

PIETRO SPAGNA.

Era questi pittore oltrechè mosaicista, ma di lui non resta che un Angelo fatto per prova di maestro in uno degli archi dei ballatoi verso la porta principale (1681). Lo Zanetti, nel suo libro della Pittura Veneziana, lo pone soltanto fra i mosaicisti. Convien dire che la Procuratia avesse buona opinione di lui, perchè lo incaricò di eseguire, sul cartone di Antonio Zanchi, il mosaico del Giudizio Universale nel grande semicatino esterno sopra la porta maggiore della Basilica (1683-1685): mosaico che in un secolo e mezzo circa deperì in guisa da essersi dovuto rifare di pianta in questo secolo verso il 1838, come si dirà in appresso. Era della superficie di piedi quadrati 262 ed aveva costato ducati 390. Lo Spagna aveva anche eseguito di sua invenzione la figura del Redentore fra due Angeli nella parte superiore della nicchia, che contiene il sepolcro del Doge Falier, con la scritta: P. SPAGNA. R. PINXIT. E. F.; e tale opera, ora sparita del tutto, esisteva ancora al principio di questo secolo, come rilevasi dalla Guida del Moschini stampata nel 1815, che riferisce le anzidette parole.

—

GIOVANNI MARIA PIZZATO.

Si sa soltanto che fece per prova la figura di un Angelo sopra l'altare della Madonna sul cartone di Pietro Spagna (1682); per merito di che fu eletto maestro.

—

DOMENICO CIGOLA.

Sono lavori di costui, condotti sui cartoni di Giannantonio Fumiani, i fatti della Nascita di M. V. e della Presentazione al Tempio, che occupano la volta e parte della vasta parete di fronte all'altare del Santissimo e che portano le scritte: D. C. F. 1690, D. C. F. 1691.

La lunga enumerazione di opere di mosaico fatta fin qui non completa ancora la serie di quelle di genere moderno che esistono nella Basilica, molte altre essendovene di cui si ignorano i pittori e i mosaicisti che vi ebbero parte, come si vedrà nella descrizione di tutti i mosaici che daremo in appresso. Ora se si ponga mente al numero considerevole ed alla vastità della superficie abbracciata da tali opere, alcune delle quali occupano da se sole molte decine di metri quadrati, e se si rifletta che furono pressochè tutte sostituite ad opere preesistenti d'antico stile, si avrà un'idea della febbre d'innovazione che dominò per il corso di due secoli e più nei lavori di mosaico della Basilica. Nè di ciò è da stupire, sapendosi quale superbo disprezzo nutrissero gli artisti del Rinascimento per le opere d'arte del Medio Evo, e quanta ignoranza ed incuria regnasse di poi frammezzo alle goffaggini del seicento. Vuolsi infatti dagli storici che il progetto di sostituire opere nuove alle antiche fosse abbracciato, per suggerimento dello stesso Tiziano, dalla Repubblica: paga questa che i soggetti venissero fedelmente riprodotti con le loro iscrizioni, come prescriveva con la Terminazione del 25 dicembre 1566, in cui dicevasi: *Non si possi mai in alcun tempo far romper opera alcuna in alcuna parte di essa chiesa senza la presenza del Proc. di chiesa, Nod. della Procuratia et Gastaldo di chiesa, et se non sarà tolto in nota particolarmente li effetti delle figure, lettere et parole, che saranno in detta vecchia opera, le quali si dicono essere state ordinate da S. Gioachino, et questo acciò si possi lavorar et tornar quell'istesse opere et profetie.*

Certo è del resto che, vero o supposto, un tale progetto ebbe in fatto la più larga applicazione, favorito come fu eziandio da due potenti ausiliarii, l'ingordigia e la boria degli artefici e la poca stabilità dei mosaici.

E di vero, che le basse mire dei primi molto influissero, dimostrollo apertamente la Procuratia, quando, fattasene accorta, sebbene un po' tardi, studiossi di porvi un argine, e con la Terminazione del 26 novembre 1610, registrata nel libro *Actorum*, N. 17, a carte 93, dichiarò, siccome, visto che *non veniva usata dalli maestri quella discretione che si doveva disfacendo opere ch'erano meglio delle nove che* venivano *rifatte*, *ordinando le copie ai pittori di quello che* si voleva *disfare et senza la matura consideratione debita*, così stabiliva che *in occasione del disfar del vecchio* non si potesse fare *senza Terminazione presa con tutti i voti degli illustrissimi signori Procuratori*, e che *le pitture fossero fatte non da chi pregano per averle, ma dal migliore di quelli che si offerissero di farle, tolto il parer anche con giuramento dagli Illustrissimi signori Procuratori.*

Quanto poi alla caducità dei mosaici, quest'era un inconveniente reale che presentavano generalmente gli antichi, e dal quale pur troppo non andarono esenti nemmeno i moderni, cagionando esso anche in oggi il bisogno di quel continuo lavoro di riparazione che tiene occupati numerosi artisti ed assorbe un'annua spesa considerevole. Per tal guisa il detto del Ghirlandaio essere il mosaico *la vera pittura fatta per l'eternità*, quanto è giusto in se stesso, altrettanto per la Basilica di San Marco si risolve quasi in un'amara ironia. La cosa giunse a tale, che trovossi come persino il leggero tremito che in un edificio così massiccio potevano produrre gli spari delle artiglierie, bastava per danneggiare i mosaici, e vi si dovette formalmente provvedere con un decreto del Consiglio dei Pregadi del 15 maggio 1648.

Ecco il documento: *Gran danno riceve la chiesa di S. Marco particolarmente nell'opre e figure di Musaico con li tiri di coette e mortari che s'è introdotto sbarare frequentemente nella Piazza. E mentre una tal construttione fatta con tanta industria e spesa si deve anzi mirar di conservare per ornamento della chiesa suddeta e pubblico decoro, conviene rimoversi tutte quelle cose che possi apportarvi pregiuditio. Sia però preso che resti espressamente prohibito di farsi in avvenire nella Piazza per qualunque occasione di solennità, cerimonie o allegrezze, tiri di coette, mortari et altri sbari, senza espressa licenza di questo Consiglio, e così dovrà esser puntualmente esseguito.*

La quale misura di precauzione fu richiamata in vigore nel 1697, in cui si stabilì: *L'anderà parte che trovandosi per la loro puntual osservanza il decreto del dì 15 maggio 1648 et altri nel proposito stesso, sia espressamente prohibito di farsi nella suddetta piazza et luoghi ad essa contigui per qualunque immaginabile occasione tiri et altri sbari di qualsiasi sorte... Il magistrato dell'armar parimente avvertirà col proprio fervore che da qual si sia bastimento situato in faccia della Piazza non sian fatti sbari in qualunque occasione di Perriere, nè d'altro genere.* L'esperienza fece poi conoscere molto saggia anche in questo la Repubblica di Venezia, e tanto il cessato Governo, quanto il presente, dovettero imitarla decretando non dissimili provvedimenti.

Diremo a suo luogo da quali cause dipendesse la poca stabilità dei mosaici; basti per ora l'averla accennata, comprovata com'è, del resto, dalla grande quantità degli antichi rifatti di pianta e sostituiti coi nuovi o per lo meno restaurati in molte riprese, e dalla esperienza che si ha dei moderni; taluno dei quali, come quello del grande semicatino esterno della porta maggiore, quantunque rinnovato da Pietro Spagna sullo scorcio del secolo XVII, tuttavia dopo un secolo e mezzo appena era in istato tale che si dovette rifarlo, come si è detto di sopra.

Dobbiamo però soggiungere a lode del vero che non mancarono i Procuratori di occuparsi anche del modo di provvedere alla durata dei mosaici con la buona qualità degli intonachi, come si ha da una decisione del 3 luglio 1602, in cui si stabiliscono alcune regole per i muratori, nella considerazione che *in materia del musaico in chiesa S. Marco consiste particolarmente la bona opera et durata di quello in far boni grezi che siano diligentemente fatti et che da tutti li mureri non si sa fare, essendo questa un opera particolare di chi ha imparato et ha esperientia da molti anni et è allevato in questo.*

E qui chiedendo venia della lunga digressione, e tornando ai maestri di mosaico, accenneremo le molte diligenze, mediante le quali i Procuratori suddetti si adoperarono del continuo con la scelta, col trattamento, ed in ogni altro modo allo scopo d'averne sempre di abili al servizio della Basilica.

Abbiamo già detto della regola stabilita fino dai primi tempi, che ogni maestro dovesse tenere sotto di sè per lo meno due garzoni che ne apprendessero l'arte. Abbiamo pure accennato il costume di assoggettare i maestri stessi ad una prova, tanto per giudicare dell'idoneità dei nuovi, quanto talvolta per istabilire il grado d'attitudine fra quelli di già accettati.

Al quale proposito giova fermarci sopra un giudizio famoso ch'ebbe luogo, a cagione di contese insorte per ispirito di preminenza fra gli artisti del 1500, delle quali abbiamo già fatto cenno, e fu che, per evitare nuovi disordini e per assegnare a ciascuno dei maestri il suo posto in ordine di merito, i Procuratori stabilirono con le Terminazioni 30 aprile e 30 agosto 1563, che *tutti i maestri de musaico che lavorano nella Chiesia di S. Marco, eccettuado quello che lavora il musaico per terra, debbano cadaun de loro far una figura.... acciocchè si possa secondo l'opera loro deputargli quel salario che parerà a Sue Signorie Clarissime quelli meritar* (1). Il saggio consistette in un quadro sciolto con la figura di S. Girolamo da farsi sopra un un unico modello. Furono giudici Jacopo Sansovino, il Tintoretto e Paolo Veronese; i quali trovarono di assegnare il primo posto a Francesco Zuccato, il secondo a Giannantonio Bianchini, il terzo a Bartolammeo Bozza, il quarto a Domenico Bianchini (2).

(1) Documenti 274 e 297.

(2) Secondo lo STRINGA, Francesco Zuccato avrebbe usato un'astuzia per poter riportare più facilmente il primato. Ecco le sue parole:

« Fatto questo partito *(quello della gara dei quattro)* et da tutti abbracciato, furono fatte da un medesimo pittore quattro copie di esso Santo e tutte simili, le quali ad essi date furono una per huomo. Il Zuccato, ch'era il più eccellente, e per conseguenza il più accorto degli altri, vedendo che la copia havuta non era di sua soddisfatione, se n'andò a ritrovar l'eccelentissimo Titiano Pittore, che era molto suo amico, dal quale si fece far un altra copia pur simile, ma con quella vivacità di colori e con quegli atti viventi che soleva far esso Pittor, cotanto celebre al mondo. . . . .

Il quadro del Zuccato fu mandato a donare dalla Repubblica al Duca di Savoia, che a quei tempi viveva, dove è tenuto fra le più singolari cose che quel Ducato abbia. » Stringa. — Aggiunte al Sansovino, Venetia, 1604, pagina 69).

Il lavoro del Zuccato, come già si è detto a suo luogo, fu mandato in dono al Duca di Savoia; quelli dei Bianchini stanno nella Sacristia della Basilica, e quello del Bozza è nella stanza del Tesoro.

Dai Registri della Procuratia *de supra* si rileva che la prova d'ammissione era generalmente stabilita per quelli che aspiravano alla carica di Maestro, meno però qualche eccezione nei casi in cui si avesse altrimenti certezza dell'idoneità dell'artista, come fu per Giannantonio Marini ed altri; chè allora l'artista stesso venivane dispensato.

Qualche volta la prova consisteva in un quadro sciolto, come nella gara narrata di sopra. Di tal genere fu quella fatta da Arminio Zuccato nel 1578. Più tardi, cominciando da Febo Bozza, assunto nel 1589, fecesi eseguire una figura murale e per lo più nei campi situati sotto le edicole in alto all'esterno del tempio. Tali furono quelle di Alvise Zuccato (1588), di Giacomo Pasterini (1614), di Ettore Locatello (1615), di Girolamo Gaetano (1617), di Alvise Marin (1626), di Francesco Turresio (1627), di Domenico Cadenazzo (1640), delle quali la prima e la penultima non ottennero il plauso. Poichè però cotesti campi, che i Registri chiamano *Capitelli*, non sono più di cinque e nessuno di essi conserva il mosaico indicato dai Registri medesimi, perciò sembra certo che ad ogni prova si distruggesse l'opera preesistente per dar posto alla nuova; il che è lecito arguire altresì dal frequente ripetersi degli stessi soggetti, quali erano per lo più le figure del Battista e di S. Gerardo. Quest'era evidentemente una necessità quando mancava all'interno lo spazio idoneo per un'opera nuova e di simil natura, e poteva essere anche una misura di precauzione onde non esporre l'interno del Tempio al rischio di ricevere qualche bruttura. Se non che, dopo il 1640 si mutò costume, e così troviamo eseguite nell'interno le prove di Pietro Scutarini (1642), di Angelo Roncato (1645), e poco dopo quelle di Giambattista Paulutti, di Agostino da Ponte, di Giuseppe Paulutti e d'altri, in mosaici che tuttora sussistono.

E qui vuolsi notare un fatto curioso, ed è che generalmente il primo od anche i primi lavori d'un mosaicista, portano, con la data, il nome dell'autore; quasichè costui abbia voluto in tal modo affermare presso la posterità il posto di maestro da lui conseguito. Così leggesi il nome di Valerio Zuccato sotto la figura di S. Clemente da lui fatta per prova nell'atrio sopra la porta dello stesso nome; quello di Vincenzo Bianchini appiedi dell'Angelo eseguito pure per prova, nel Presbiterio. Così leggiamo il nome del Bozza sotto i suoi primi lavori eseguiti nel voltone sopra l'altare di S. Giacomo, quello di Giannantonio Marini sotto una parte della Storia di Susanna di fronte all'altare della Madonna : mosaico che porta la scritta : *Opus primum Joannis Antonii Marini;* quello del Ceccato sotto l'altra parte della detta Storia, che, come si ricava dai Registri, fu anch'essa il suo primo lavoro. Tale circostanza ha luogo parimente per Luigi Gaetano ne' quattro Santi delle arcate minori nell'angolo sinistro della crociera, che portano il suo nome e la data 1597; ed altresì per Pietro Luna nella figura di Daniele Profeta sopra l'altare della Madonna, che ha pure, oltre il nome, la data del 1612, e così via.

Tornando alla prova, troviamo che usavasi una precauzione assai giudiziosa, cui alcuni fatti antichi ed altri molto recenti, e per i quali ebbe luogo anzi pochi anni or sono una lite, dimostrano quanto fosse opportuna o per dir meglio indispensabile in tutti i tempi. E la precauzione era questa, che essendovi continuo timore, dopo il famoso processo contro i Zuccato, che il mosaico potesse essere orpellato con la dipintura, costumavasi perciò di lavare con una spugna quello che era stato fatto per saggio da chi aspirava alla carica di maestro. Tale costume, che durò per la prova di maestro fino all'ultimo dei mosaicisti di scuola veneziana, non si sa precisamente quando avesse avuto origine, ma trovandosene fatto cenno nel documento relativo a Giacomo Pasterini, che è dell'anno 1614, come di cosa consueta, col dirvisi che il Gastaldo e il Proto avevano GIUSTA IL SOLITO *fato lavar la sopradetta figura* (quella fatta per prova) *per veder se vi era fraude di pittura* ed avevano ritrovato *quella fatta realmente*, giova ritenere che il costume stesso risalisse a molti anni addietro, anzi con tutta probabilità al tempo in cui aveva avuto luogo il processo contro i Zuccato. La formula qui riportata poi è quella che trovasi usata con le stesse parole per ogni nomina di maestro fino all'ultimo documento di questo genere che ci resti, che è del 26 aprile 1682, e concerne la prova di Giovanni Maria Pizzato.

Curiosi ragguagli ci danno gli Atti dei Procuratori intorno ai compensi che assegnavansi ai mosaicisti, dai quali pure apparisce la giudiziosa cura che ponevano que' Dignitarii nel ben trattare ed animare i maestri e nel prevenire al tempo stesso gli abusi.

I salarî variarono moltissimo sino dai primi tempi, perchè proporzionavansi alla valentia dei singoli artefici.

Nel primo volume del Registro denominato *Cassier Chiesa*, che ci è rimasto, e che dall'anno 1486 va fino al 1492, le paghe si trovano contate di due in due mesi: metodo che continuò ad usarsi costantemente fino agli ultimi tempi. Si sa dal detto Registro che in quegli anni *Piero dal Mosaico* riceveva ogni due mesi ducati 16 e grossi 8; Silvestro ed Antonio ducati 13 e grossi 4 ciascuno; e Marco soltanto ducati 8 (1). Erano allora considerati i mosaicisti quali semplici salariati ed accomunati nei Registri con le altre *maistranze* della Chiesa, anzi con la gente di basso servizio, di modo che al nome di uno di essi tiene dietro bene spesso un *Valentin dai cesendèli* (accendi lampade), un *Tadio dalle scovazze* (spazzino), od un *Polo dai cani* o *cazzacani*.

In appresso i mosaicisti si veggono distinti dal volgo col titolo di maestri, e dai Zuccato in poi trovansi pagati bensì ancora di due mesi in due mesi, ma con l'obbligo di fare un dato numero di piedi quadrati di mosaico all'anno, il che era, come si soleva dire, *la loro condotta*, e per il di più venivano compensati a tanto il piede in proporzione. In questo caso le paghe bimensili non erano che semplici accontamenti : il saldo veniva di poi a lavoro compiuto.

Fin qui però i Libri della Procuratia non fanno menzione delle opere per le quali portano registrati i

(1) Il Ducato equivaleva a venete lire sei e soldi quattro. La lira veneta suddividevasi in soldi 20. Il *grosso*, quantunque soppresso nel 1472, continuò tuttavia ad usarsi e costituiva a quel tempo la quarta parte della lira, ossia il *da 5 soldi*. Anche in oggi a Venezia esso è usato in qualche ramo del commercio minuto, come per le sardelle, i fichi freschi e certe paste dolci, quali sono i così detti *baicoli*, i *savojardi* ecc.: cose tutte che si vendono appunto a tante il *grosso*, il quale però è valutato a 4 soldi veneti o dieci centesimi di lira italiana, corrispondendo alla metà di questa la lira veneta. Secondo questi dati, le paghe bimensili dei mosaicisti indicate di sopra, tradotte in moneta italiana, sarebbero state di Lire 50,60 la prima, di L. 40,53 la seconda e di L. 24,80 la terza.

singoli pagamenti. Si è cominciando dall'anno 1560 e con la figura di S. Geremia Profeta fatta da Giannantonio Marini, che si trovano regolarmente pagati i mosaicisti per un dato lavoro, il quale viene specificato di volta in volta ad ogni partita.

Tali Registri, e specialmente quelli del cosiddetto Giornal di Chiesa, che formano un complesso di ben ventisette grossi volumi in foglio manoscritti, ed il cui esame e spoglio fu opera lunga, paziente e laboriosissima, massime per i modi delle scritture spesso inintelligibili, furono la copiosa sorgente, fin qui, si può dire, inesplorata, da cui potemmo attingere con precisione le date dei mosaici ed i nomi degli artisti che vi lavorarono e ne diedero i modelli, rettificando così non pochi errori in cui erano incorsi gli storici e gli autori di guide, e colmando assai numerose lacune (1).

Tornando al nostro argomento, troviamo nel Rubricario delle Terminazioni che, *adì 29 ottobre 1524, ser Francesco Zuccato fu condotto a lavorar di mosaico con ducati 20 all'anno.* Questa paga fu poi accresciuta come segue. Nel 1526 fu portata a ducati 30, nel 1529 a ducati 48, nel 1532 a ducati 60. Ma nel 1535, essendosi mostrato negligente, fu multato di due ducati, ed avendo continuato nel suo poco lodevole comportamento, gli fu ribassato il salario a ducati 40, con l'obbligo d'eseguire venti piedi quadrati di mosaico con figure, o venticinque senza figure, ma con facoltà tuttavia di guadagnare anche di più se avesse lavorato oltre il suo obbligo, sempre però a tanto il piede, a misura del suo salario.

Eguale paga agli stessi patti fu assegnata a Valerio Zuccato, quando si diede a lavorare col fratello Francesco. Nel 1540, con Terminazione del 1 febbraio, fu accolta una loro istanza, con cui si offerivano di eseguire 40 piedi di mosaico ciascuno per cento ducati a testa; nel 1561 ebbero poi ducati 120 con l'obbligo di 48 piedi; da ultimo, essendosi segnalato Francesco, l'anno 1556, nella famosa gara dei quattro, in cui fu giudicato il primo, raggiunse il più elevato dei compensi con ducati 140 per la stessa quantità di mosaico.

Dopo i Zuccato, in proporzione alla minor valentia degli artisti che loro tennero dietro, scemarono anche i compensi. Se non che nel 1609, essendosi ridotto a non più di due il numero dei maestri provetti, ed occorrendo aumentare il lavoro annuale, affinchè potessero progredire le opere in corso ed avere di che istruirsi gli allievi, oltrechè per altre considerazioni sul merito individuale di Alvise Gaetano, che trovansi svolte nelle terminazioni 22 aprile e 28 ottobre 1609, i Procuratori fecero al detto maestro quasi gli stessi patti di cui aveva goduto Francesco Zuccato, accordandogli la paga di ducati 140 per cinquanta piedi all'anno di figure o campo d'oro.

Con questo maestro ebbe luogo anche più tardi il fatto straordinario di mosaici pagati *a mercado*, come dicono i Registri, ossia a cottimo, il che accadde per quelli delle quattro lunette superiori della facciata della Chiesa, per i quali il Gaetano ottenne per giunta un dono di 50 ducati. Il quale fatto del *mercado* si ripetè altresì per i mosaici dei maestri Ceccato e Pasterini rappresentanti i fatti d'Emaus sopra l'altare della Madonna. Un dono poi ottenne pure il Pasterini, e molto più meritamente che il Gaetano, per il bellissimo mosaico del Padre Eterno fra gli Angeli che fece sopra la porta della Sacristia.

Queste però furono eccezioni; chè, in generale, il prezzo del mosaico, parlando sempre della sola fattura, variò di poco dal tempo dei Zuccato fino a quasi tutto il secolo XVII.

Così Domenico Bianchini aveva 72 ducati all'anno con l'obbligo di fare piedi 40 di figura o 50 di campo d'oro; Ceccato e Pasterini avevano ducati 72 per 42 piedi di figura o 52 di campo; e Paulutti, Da Ponte, Roncato, ecc., ducati 60 per piedi 38 dell'una o 45 dell'altro. Al quale proposito conviene avvertire che queste erano le massime quantità di cui fosse concessa l'esecuzione nel corso d'un anno ai singoli maestri, mentre usavasi allora costantemente la saggia precauzione di proporzionare la quantità di mosaico al grado di capacità di ciascuno, aumentandola di mano in mano che progrediva la valentia dell'artefice. Oltre di che fu ingiunto l'obbligo ai maestri di dar malleveria per la paga che riscuotevano di due mesi in due mesi, acciocchè, come dicevano le Terminazioni, *la Procuratia resti cauta che nel fin dell'anno sia fatto il lavoro giusta l'obbligo et che stia bene a giuditio del Proto et de sue Signorie Eccellentissime et debba tener quel garzone che li sarà concesso.* Anzi, affinchè gli artefici non affrettassero i lavori per avidità di guadagno e non eseguissero entro l'anno una quantità superiore a quella ad essi imposta per riscuotere maggior compenso, con la Terminazione del 10 aprile 1563 si decretava: *Alcuni delli maestri de musaico si de sopra, come de pavimenti da terra, nemmine excepto, non possi ne debba lavorar di più di quanto sono li loro oblighi per la rata di quanto sono in paga*; *nè possi il proto misurar, ne far misurar alcuna opera facessero di più, sotto pena di*

(1) I Registri a cui qui si allude sono quelli che riguardano l'Amministrazione delle rendite della Procuratia in entrata ed uscita, e contengono quindi le spese ordinarie e straordinarie, che facevansi per la conservazione e decorazione del tempio.

Di tali registri quelli che giovarono al nostro assunto sono di due categorie; cioè:

I. Cassier Chiesa. — È un giornale di Cassa in cui trovansi notate le entrate ed uscite giornaliere coi relativi titoli chiaramente e diffusamente specificati. Consta di 27 grossi volumi in *folio*. La serie completa dall'anno 1486 al 1797 si componeva di 32 volumi, ma cinque ne mancano, cioè i volumi II, IV, VI, XXI e XXX, comprendenti i periodi 1492-1534, 1541-1568, 1580-1586, 1695-1704, 1787-1788.

A queste lacune però supplisce in parte lo Scontro Chiesa, che è una copia precisa del *Cassier Chiesa* dal 1572 al 1797, e dovrebbe comporsi di 25 volumi, se non vi mancassero il II, l'VIII, il X ed il XXIV, corrispondenti ai periodi 1570-1611, 1639-1648, 1658-1674, 1793-1796.

II. Quaderni Chiesa. — Sono i libri Maestri, nei quali le diverse spese trovansi concentrate nelle rispettive voci, con le partite contrapposte in credito o in debito. Constano di 11 grossi volumi in *folio* che abbracciano lo stesso periodo del Cassier Chiesa 1486-1797. Dovrebbero essere 14, ma vi mancano i volumi II, IV e VI corrispondenti ai periodi parziali 1493-1523, 1534-1560, 1567-1614.

La dispersione dev'essere avvenuta dopo il 1630, perchè dalla *Relazione* di Fortunato Olmo in data di quell'anno citata nella prefazione *al Volume dei Documenti* e nel Doc. 840, si ha che a quel tempo si conservavano ancora tutti i *libri delle spese* a cominciare dal mille e duecento.

L'esame e spoglio dei Registri fu fatto con isquisito intelletto e pazientissima diligenza, mediante un lavoro assiduo di molti mesi, dall'ingegnere Giovanni Saccardo, altro dei collaboratori dell'Opera, il quale arrecò per ta modo alla Basilica materiali originalissimi di non comune valore.

Nè il lavoro del Saccardo si ristrinse ai soli mosaici, ma si aggirò su quanto poteva giovare alla storia del Monumento. E nemmanco furono i soli Registri della Procuratia de supra *le fonti a cui egli attinse; chè, dopo di avere esaminato accuratamente tutte le Cronace ed i Codici di Storia patria, estese le sue ricerche ad altri innumerevoli documenti fra quelli che si conservano nell'Archivio di Stato.*

Si fu così ch'egli potè raccogliere quella abbondante messe di citazioni e notizie che in parte formano prezioso corredo alla Storia dei Mosaici, in parte compongono l'importante Appendice alle Cronache ed ai documenti *da lui compilata e che completa il Volume di questi.*

Colgo l'occasione di questo richiamo allo scopo di professargli la mia riconoscenza per il validissimo aiuto che mi prestò in questa trattazione, oltre che per tributargli un elogio veramente dovuto all'ingegno, all'amore ed alla indefessa costanza da lui posta nello studio delle patrie memorie.

Pietro Saccardo.

pagar del suo, nè il gastaldo possi far alcun pagamento, oltre le paghe ordinarie sotto pena di pagar del suo.

Che se i maestri non giungevano a compiere entro l'anno la pattuita quantità di mosaico, veniva ad essi trattenuta dal loro soldo una parte proporzionale al minor lavoro eseguito, *acceptuado però*, giusta la Terminazione 1 febbraio 1540, *quando per causa d'infermità non potessero lavorar, nel qual caso habia a conseguir li lor salarii come gli altri della Procuratia.*

Si fu solo negli ultimi tempi, cioè verso la fine del secolo XVII, che essendo l'arte ormai decaduta, diminuivasi sempre più il prezzo dell'opera ed aumentavasi per lo contrario la quantità che un'esecuzione più trascurata permetteva di compiere ogni anno a ciascun mosaicista. Così, per un esempio, Domenico Cadenazzo, che nel 1640 aveva anch'egli ducati 60 per piedi 38 di figura o piedi 45 di campo, ottenne successivamente negli anni 1649, 1653, 1657 e 1660 tali aumenti progressivi, che finì col poter eseguire fino a 117 piedi di figura o 135 di campo d'oro nel corso di un solo anno.

Del resto, come già si è detto, tutto ciò riguardava le sole mercedi; chè il materiale di smalti, pietre colorate ed altro era somministrato a parte. Gli smalti d'oro si pagavano in ragione di ducati 19 per ogni cento libbre di peso sottile, e i colorati a ducati 14; ciò che in oggi darebbe approssimative lire 1,96 il chilogrammo per i primi, ed 1,25 per i secendi.

Anche le pitture che dovevano servire di modello erano pagate a parte ed anzi direttamente a coloro che le eseguivano. Da principio, quando cioè il mosaico èra in fiore ed in mano di veri artisti, non c'era bisogno che d'un semplice sbozzo dato da mano maestra perchè sapessero regolarsi e fare da sè, come si rileva anche dalla Terminazione 28 novembre 1612, la quale dice che allora *non si faceva la pittura in tela, come dopo si è introdotto, ma in carta grossa et quasi come semplice disegno si abbozzavano le figure.* Allora cotali abbozzi o non si pagavano o costavano poco.

Si sa dalle deposizioni di Tiziano contenute nel processo dei fratelli Zuccato che cotestoro si procuravano da sè i cartoni, e che alcuni se ne facevano da loro stessi. Così quelli che dava il Sansovino per il Giudizio di Salomone e per altri mosaici non dovevano essere che disegni, perchè egli non era pittore. Quindi, anche quando erano pagati, il prezzo ne era assai mite, perchè non superava i tre ducati per ogni figura intera. Lo dice la Terminazione 3 aprile 1610, la quale, lamentando l'essersi *introdotta da certo tempo in qua alteratione dell'uso antiquo che era di dar ducati 3 per figura intiera di musaici, et hora si spende fino ducati sette, pretio esorbitante,* stabiliva: *sia riformato che non si possa per tal causa spender più delli predetti ducati 3 sotto pena al Cassier che li facesse dar di più di pagar il doppio del suo.* Furono quindi pagati a tal prezzo nel 1611 i cartoni dell'Aliense rappresentanti la Comunione degli Apostoli per la parete sopra l'altare della Madonna, come pure quelli di Leandro Bassano coi fatti d'Emaus per la parete medesima.

Però mano mano che andava decadendo l'arte del mosaico, aumentavasi di pari passo il bisogno di maggiori aiuti da parte della pittura, e quindi non più abbozzi in carta, ma veri dipinti in tela si richiedevano, dei quali alcuni tuttora sussistono. Per la qual cosa dovette ben presto la Procuratia ritornare sui suoi passi e modificare nel 1612 quanto aveva stabilito nel 1610; ciò che fece con la Terminazione del 28 di novembre, in cui, considerando che, *volendo far pitture buone non si trova alcuno che per tal pretio* (di ducati 3) *le voglia fare et che facendosi detto musaico con tanta spesa, opera tanto al mondo conspicua, si deve anco procurar che quella sia fatta quanto meglio sia possibile; così vedendo SS. SS. Ill.me che non si trova alcun maestro che voglia far un opera bona et perfetionata per ducati 3 la figura, massime che pur è ordinario uso di pagar li retratti quattro et cinque scudi l'uno, ordinorno che M. Maffio da Verona, Pittor eccellente, facesse detta Istoria* (dell'Inferno) *perchè dopo fatta, secondo la qualità et bontà sua haveriano terminato quando dovesse aver per pagamento di quella; la qual essendo anco sta fatta e piacendo molto a SS. SS. Ill.me, et laudata da tutti li maestri di musaico, et altri della professione, et havuta sopra ciò matura consideratione, hanno a bossoli et ballotte terminato che sia pagato il detto Maffio in ragione di ducati cinque per figura integra, sicchè due mezze figure s'intendino una et sette teste s'intendino per una figura et così a proportion sia valutado ogni altra cosa che intrasse in detta pittura conforme all'ordinario uso sin hora osservato et le sia dato ducati 5 a conto dell'altra parte che haverà da fare.*

Questa massima trovasi mantenuta in appresso fino agli ultimi tempi, ma non senza qualche eccezione, come per i cartoni del Padovanino, che in grazia del loro merito straordinario furono pagati il triplo, cioè a ducati 15 per ogni figura.

E qui, prima di chiudere questo argomento, dovremmo soddisfare ad una giusta domanda, che sorge spontanea dinanzi a tante opere d'insigni pittori, ed è dove siano andati a finire i loro cartoni. — La domanda, lo ripetiamo, è giusta, ma sgraziatamente c'è poco di che rispondere. I più convien credere che andassero sciupati nell'esecuzione del mosaico. Venivano essi adoperati come spolveri per tracciare i contorni delle figure direttamente sull'intonaco. Lo diceva Valerio Zuccato di quelli ch'egli stesso asseriva *fatti per man de maistro Tizian*, quando nel famoso processo toccatogli dichiarava: *se ocorerà li mostrerò spontizadi* (punzecchiati) *come che i sta.* Così il cartone di Girolamo Pilotti, che servì per il grande mosaico del Paradiso, eseguito dai maestri Gaetano e Pasterini, e che fu acquistato ultimamente dalla Fabbriceria di S. Marco, vedesi tutto bucherato nei contorni e nelle pieghe delle figure e guasto evidentemente dal lungo uso che ne fu fatto nel minuzioso e lento lavoro del mosaico. Aggiungasi che questo è in tela, come si usava di farli nel secolo XVII, mentre, se si bada alla Terminazione 28 novembre 1612 citata di sopra, quando i cartoni si pagavano a tre ducati per ogni figura, le pitture si facevano, non in tela, ma in carta grossa, e quindi tanto più facilmente i modelli dovevano andarsene. Sembra poi che quelli che rimanevano ancora, se non sani, almeno passabili, fossero destinati dalla Procuratia a decorare qualche pubblico edifizio, oppure venissero donati a Chiese od a Monasteri. Così, secondo il Martinioni, nelle sue *Aggiunte alla Venezia del Sansovino* (1), pag. 106, i cartoni dell'Aliense rappresentanti la figura della Sinagoga sulla navata minore a destra e quella del Salvatore e di S. Andrea in croce dall'altra parte della Chiesa e di alcuni degli Apostoli, questi ultimi nel vol-

(1) *Venetia, città nobilissima ecc., con aggiunta di tutte le cose notabili ecc., per D. Giustiniano Martinioni ecc. In Venezia, appo Curti, 1663.*

tone sopra l'ingresso, si conservavano nelle stanze delle Procuratie, dove si leggevano le scienze. Così il Boschini, nella sua opera intitolata *Le ricche miniere della pittura veneziana* (1), a pag. 66, dove parla delle Scale delle Procuratie, dice: *A mano sinistra sopra il secondo ramo di scala, in faccia la porta della libreria pubblica, vi sono dalle parti alcuni cartoni dipinti, che sono quelli adoperati nel mosaico della Chiesa di S. Marco e sono di Domenico Tintoretto.* Ed a pag. 70 dice: *Nella scuola di filosofia vi sono varii cartoni che furono adoperati ne' musaici di Chiesa di S. Marco, parte dei quali, che sono a mano sinistra e nella facciata, sono di Antonio Aliense, e dall'altra parte sono di Domenico Tintoretto.* Così pure il dipinto col Trasporto del Corpo di S. Marco fatto da Sebastiano Ricci per Leopoldo Dal Pozzo, fu posto nel Palazzo Ducale, nella stanza denominata l'Antichiesetta, dove anche al presente si trova. Si sa invece che quello col Paradiso del Pilotti, accennato poc'anzi, era stato donato al Monastero di S. Lorenzo; si sa altresì dai documenti che i cartoni di Maffeo Verona fatti per le lunette in alto della facciata principale furono donati nel 1618 ad un convento di Cappuccini. Finalmente nella Chiesa di S. Alvise si vede anche in oggi uno di quelli che Pietro Vecchia dipinse per le due ultime arcate della facciata medesima.

CAPITOLO IV.

Decadimento e fine della scuola Veneziana di mosaico in S. Marco. — Leopoldo Dal Pozzo romano. — Artisti di ventura e guastamestieri.

Tante cure e diligenze della saggia Procuratia davano buoni frutti; chè nel generale scadimento a cui le arti belle volgevano con l'avanzarsi del secolo XVII, quella del mosaico serbavasi tuttavia in fiore a Venezia, vantando essa allora quattro eccellenti artisti dedicati alle grandi opere di S. Marco, quali il Ceccato, il Gaetano, il Luna ed il Pasterini. Se non che un colpo fatale vi dava d'un tratto il terribile morbo che, fra l'anno 1630 ed il successivo, mieteva nella sola città di Venezia ben 46,490 vite, troncando pur quelle dei primi tre fra i maestri testè accennati.

In tale distretta, non essendovi allievi bastantemente istrutti e capaci per essere fatti maestri e dati in aiuto al solo superstite, il Pasterini, la Procuratia pensò allora per la prima volta di ricorrere al di fuori per procacciarsi gli artisti necessarii a riempiere il largo vuoto, ed incaricò Alvise Contarini Ambasciatore della Repubblica in Roma di fare colà a tale oggetto le più diligenti ricerche.

Se non che le pratiche riuscirono infruttuose. Probabilmente a Roma scarseggiavano anche allora gli artisti di questo genere, per lo meno in proporzione ai grandi lavori che vi si eseguivano. Abbiamo già accennato, parlando del mosaicista veneziano Marco Luciano Rizzo, come questi fosse stato chiamato a Roma l'anno 1532 dietro richiesta del Papa Clemente VII, per prestarvi l'opera sua nella nuova Basilica di San Pietro. Sappiamo poi dagli Atti della Nunziatura di Venezia esistenti negli Archivi vaticani, che le ricerche per avere maestri di mosaico a Roma si ripeterono in quello stesso secolo e precisamente l'anno 1578 per conto di Gregorio XIII. Scrivevasi allora al Nunzio che Sua Santità faceva costruire una cappella nella nuova Chiesa di San Pietro, e che volendo ornarla di figure e fregi di mosaico per mezzo di maestri eccellenti e sapendo che a Venezia cotali artisti fiorivano ed abbondavano più che in qualunque altro luogo d'Italia, il Nunzio dovesse procurare di trovarne quattro dei migliori e mandarli quanto prima a Roma o, se non quattro, almeno tre od anche due soli, ma che li mandasse tosto. Al che il Nunzio rispondeva non avere i Procuratori di S. Marco che tre maestri al loro servizio e non potersi privare di qualcuno di questi, se non nel caso che il lavoro a Roma non dovesse durare a lungo (1).

Ora, trovandoci noi con la nostra storia a soli cinquant'anni circa più tardi dalle accennate ricerche, possiamo dedurne essere molto probabile che la scarsezza dei maestri in Roma durasse anche al tempo in cui il Contarini adoperavasi per averne per conto della Repubblica. Può darsi però eziandio che le pratiche fallissero in causa della enorme disparità delle mercedi che aveavi allora fra Roma e Venezia. Difatti, mentre Alvise Gaetano, uno dei più valenti che operassero in San Marco fra il 1590 ed il 1630, non riscuoteva che ducati 140 all' anno per cinquanta piedi quadrati di mosaico, come abbiamo veduto di sopra, il che, a moneta odierna, avrebbe equivalso a franchi 8,68 il piede, a Roma invece, come sappiamo dal Ciampini, il Calandra, allievo di Marcello Provenzale e contemporaneo del Gaetano, poichè operò dal 1589 al 1648, era pagato per sola fattura in ragione di quindici scudi romani per ogni otto pollici quadrati di superficie, vale a dire a circa duecento franchi il piede. E si noti, che non si trattava già dei mosaici minutissimi degli altari imitanti i dipinti, i quali furono cominciati sotto il pontificato d' Urbano VIII per opera di Fabio Cristofari e nei quali il Calandra fallì col saggio dato del S. Michele di Guido Reni, che fu relegato più tardi in una chiesa di provincia; ma dei semplici mosaici monumentali, come il busto di S. Pietro eseguito sul cartone del Cavaliere d'Arpino, sopra la Porta Santa, e simili altri in San Pietro.

(1) Venezia, appresso Francesco Nicolini, 1674.

(1) Al Nunzio di Venezia, 20 maggio 1578.

« Ill.mo e molto Rev.° Mons.r ecc.

La Santità di N. S., fa fare una cappella in la chiesa nuova di S. Pietro, et volendola ornare di figure et altri fregi di mosaico fatti per mano di maestri eccellenti, sapendo che costì fioriscono, et se trovano più che in altro luogo d'Italia, mi ha ordinato di scrivere a V. S. che usi esattissima diligenza di trovare sin a quattro huomini intendentissimi et più eccellenti che sia possibile nelle cose del detto mosaico, et li mandi quà quanto prima, dove troveranno i disegni delle dette figure che si hànno a fare, et potranno subito metter mano a l'opera; et quando non se ne trovassero così al presente quattro, veda in ogni modo di mandarne tre o dui almeno, et che venghino presto. Dice ancora Sua Santità che con la risposta di questa V. S. mandi tre o quattro pezzetti di mostra di mosaico d'oro il più bello che si possa avere, acciò, se piacerà, si possa dar ordine che se ne facci quella quantità che bisognerà. Et sapendo che nell'una et nell'altra cosa V. S. non mancherà di usare exquisita diligenza, non mi stenderò in dirle altro, se non che me le offero et raccomando di buon core. Di Roma . . . ».

Al Cardinal Segretario di Stato.

. . . . « Non potetti la settimana passata darle risoluta risposta circa l'haver i maestri del musaico, per che la licentia pendeva dalli Signori Procuratori di S. Marco. Hora questi Signori Ill.mi mi hanno detto che essendo qui ridotta quest'arte in tre persone sole deputate a supplir a li continui bisogni della chiesa di San Marco, non se ne possono a modo alcuno privare, in caso che la cappella di N. S.re portasse manifattura di molti mesi. Ma quand'ella non dovesse durar molto in questo caso si potrebbe da questi signori Ill.mi sperar alcun di loro. Io ho chiamati a parte i maestri, i quali sono pronti a venire costì, pur che s'ottenga licentia ».

(Archivio Vaticano, Nunziatura di Venezia. Vol. 19, folio 105, Vol. 29, folio 45).

Riuscite vane pertanto le ricerche di migliori artisti, la Procuratia tirò avanti co' suoi, ammettendone di tanto in tanto di nuovi; finchè, disgustata dai risultati sempre peggiori, con la Terminazione del 9 gennaio 1683, intimò ai maestri, che se i loro lavori non fossero ben fatti, dovessero essere distrutti e rifatti a loro spese, e deliberò nel tempo stesso che il loro numero, che allora era di nove, dovesse ridursi a sei, lasciando a tal fine seguire le vacanze senza eleggerne altri di nuovi fino a che il detto limite si fosse raggiunto. Col fatto poi andò ben più oltre, cioè fino a tanto che il numero si ridusse a zero; e così si estinse, poco gloriosamente invero, la scuola veneziana del mosaico in S. Marco.

Erra chi pensa che le sorti delle arti belle stiano unicamente alla balia di quelle cause generali che in ogni tempo e luogo sogliono decidere delle più nobili produzioni della civiltà. Per lo meno, se questa è la regola, il mosaico vi fa eccezione; ed è perciò ch' esso segna una traccia luminosa attraverso i periodi più oscuri per le altre arti. Senza risalire ai mosaici di Roma e di Ravenna del quinto o del sesto secolo, bene osserva il più volte citato Gerspach, noi troviamo che cent'anni prima di Nicola Pisano e più lungo tempo ancora prima di Cimabue e di Giotto, i mosaicisti eseguivano quegli stupendi capolavori, coi quali non possono stare a petto le produzioni più studiate dello stesso genere che s' ebbero in pieno Rinascimento. Egli è che il mosaico, oltre che un'arte, quasi diremmo, è una scienza: è un lavoro lento e calcolato, che dispone di mezzi tutti suoi proprî e d'artifizii sottili, il saper valutare i quali e valersene per trarne effetti al tutto singolari ed inaspettati, non dipende già da una scuola, ma è proprio soltanto del talento e del genio del mosaicista. Pochi toni disposti con fino accorgimento e con una esecuzione sobria e calma, decidono dell'effetto; dei cubetti grigi mescolati agli azzurri d'un cielo, vi producono la trasparenza; altri pezzetti azzurri, bruni e rossi interposti fra una capigliatura nera, come quella della celebre testa del Redentore in S. Giovanni Laterano, la rendono morbida e vaporosa, sicchè sembra che l'aria vi passi frammezzo. Con altrettali artifizii trovansi ottenuti i cangianti dei drappi di seta e d'oro e di riflessi carezzevoli dei velluti. In questo consiste la vera filosofia dell' arte, la poesia del mosaico; quando invece la moltiplicità senza fine dei toni, gli smalti filati in sottili bacchette ed i mastici colorati fra le commessure, con cui esso riducesi ad un' imitazione pedantesca e servile della pittura, senza poterne raggiungere artisticamente l'effetto, non n'è che la misera prosa.

Naturalmente pochi sono gli artisti capaci di trattare con sì fino e profondo accorgimento il mosaico; ma Venezia ebbe la fortuna di possederne uno ed appunto allora quando ogni speranza di far risorgere il mosaico sembrava svanita. Fu questi il romano Leopoldo dal Pozzo, che per trent'anni, dal 1715 in cui venne assunto, fino al 1745 in cui morì, operò indefessamente al servizio della Basilica. Quanta fosse la valentia dell' artista lo attestano i moltissimi restauri da lui egregiamente eseguiti, ma sopratutto il dimostra lo stupendo musaico da lui condotto sul cartone di Sebastiano Ricci, che sta nella lunetta esterna sopra la seconda porta della facciata e rappresenta il Doge, la Signoria, il Clero ed il popolo in atto di accogliere l' augusta salma dell' Evangelista S. Marco. È questa l' opera più bella, più ricca e più splendida per magistero d' arte, che trovisi in S. Marco, dopo i non mai abbastanza lodati mosaici di Michele Zambono, ed alcuni di quelli della Sacristia. L' *ubi diligenter inspexeris*, che i boriosi Zuccato scrivevano sotto al loro S. Marco dell'atrio si converrebbe assai meglio a questa che all' opera loro, perchè la sapienza con cui è condotta, insieme con la più larga franchezza di mano maestra, supera di gran lunga in effetto quanto con paziente lavoro fu ottenuto nell'altra.

Sfortunatamente, per un mosaico sì bello, fu scelto il sito più inopportuno e tale da farlo quasi riuscire, se è lecito il dirlo, più di sconcio che di decoro per la facciata della Basilica. È la gemma più gaia e brillante collocata, non sulla fronte, ma sulla guancia d'una augusta matrona dai bianchi capelli e dagli ornamenti vetusti. Il fatto dello sconcio torna evidente, anche per chi non abbia sott' occhio la facciata, quando rifletta alla circostanza, che, tutti i mosaici di S. Marco sono eseguiti con moltissime parti, ed invariabilmente con tutte le carni composte di cubetti di pietra anzichè di smalto; mentre invece quello di Leopoldo Dal Pozzo è tutto composto di smalti: ciòche gli dà un'intonazione generale tanto più gagliarda, di quanto lo smalto supera la pietra a semplice frattura naturale nella forza del colorito. In fine la facciata tutta ha sentito oltremodo l'azione del tempo e gli stessi marmi più splendidi sono velati dalla vernice che i secoli vi stesero sopra, di modo che tanto più risaltano i colori vivacissimi degli smalti moderni.

Il Dal Pozzo eseguì anche la figura di S. Girolamo in uno dei pennacchi della cupola sopra la Madonna sul cartone di Giambattista Piazzetta. Tale figura mancava da oltre un secolo, perchè nel Registro denominato *Cassier Chiesa* si trova notata in data del 4 luglio 1631 la spesa di 4 braccia di tela acquistata *per far una fegura di S. Gerolamo sopra la porta de S. Isidoro da dover esser fatta di musaico da Alvise Gaetan.* Lo Zanetti gli attribuisce inoltre la figura di S. Agostino esistente in altro dei pennacchi della stessa cupola; ma questa è di stile antico e non potrebbe che essere stata rifatta ad imitazione di quella che preesisteva. La cosa, del resto, non è improbabile, perchè il Dal Pozzo eseguì, come abbiamo detto di sopra, anche molti importanti ed estesi restauri, ma imitando così bene l' antico che non si possono discernere, meno che nell'atrio, dove di fianco alla figura di S. Alipio vedesi scritto Leop. de Puteo restaur. 1723, e nel semicatino del Presbiterio, dove pure fu scoperta due anni or sono una scritta analoga.

Questo artista riceveva lo stipendio di ducati 200 (franchi 620) all'anno, coi quali doveva anche provvedere i materiali per l' applicazione del mosaico sui muramenti. Fra questi materiali v' aveva l' olio per fare il mastice o stucco, poichè egli lavorava all'uso di Roma. Difatti in un contratto in data del 1 settembre 1721 è detto, che egli si sarebbe obbligato a provvedere l' olio *tanto per ogliar il muro, quanto per fare lo stucco:* ed in una *Esibizione della restaurazione che necessita nella serenissima Chiesa di S. Marco*, egli si assumeva di *proveder l' oglio di lino per ogliare il muro e per far lo stucco, si parimenti arpesi di bronzo, calzina, polvere di travertino,* ecc. ecc. Però usò lo stucco nel nuovo

mosaico della facciata che, come abbiamo detto, era tutto composto di smalti; mentre invece nei restauri, in cui trovava molte parti in pietra all' uso veneziano, si valeva dello stucco soltanto per il primo strato aderente ai muri, altrimenti l' olio avrebbe alterato i mosaici in causa della porosità della pietra.

I suoi lavori gli meritarono grandi applausi e favori, anche dalle muse, come dimostra un libro stampato a Venezia nel 1729 col titolo di *Componimenti poetici in lode del sig. Leopoldo Dal Pozzo romano, celebre dipintore di musaico, per le pitture ristaurate e di nuovo da lui fatte nella Basilica di S. Marco di Venezia, scuoprendosi il di lui quadro nella facciata della Chiesa.*

Egli moriva l' anno 1745. E qui s' apre un lungo ed infelicissimo periodo di tempo, affacciandosi al quale c' è proprio da esclamare:

« Ora incominciàn le dolenti note! »

Leopoldo Dal Pozzo finì la sua lunga carriera col gran torto di non aver fatto alcun allievo. Perciò, alla mancanza di lui, la Repubblica si trovò nell'imbarazzo di prima e dovette riattivare le pratiche a Roma col mezzo del suo ambasciatore; riuscite vane le quali, estese le sue ricerche a Napoli, a Messina e a Firenze col mezzo dei Consoli, ma sempre senza poter venire ad un accordo, in forza delle esorbitanti pretese dei mosaicisti.

In tale stato di cose essa pubblicò un editto del tenore seguente: *Il Ser.º Principe fa saper et è per ordine degli Ill. Ecc. Procuratori di S. Marco de Supra et in esecuzione della terminazione di d.ª Proc.ª 24 settembre 1747, che tutti quelli che fossero capaci et applicassero ad impiegarsi nelli lavori di mosaico della Chiesa di S. Marco, debbano in termine di giorni quindeci darsi in nota dal nodaro di detta Procuratia, ponendo in scritto le proposizioni, quali da S. E. Proc. Cassier saranno prodotte a detta Ecc.ª Proc.ª onde prese le debite informazioni della idoneità delli comparenti e fatte le necessarie prove, possa dagli Ecc. Procuratori deliberarsi quanto convenisse.*

Pubblicato sopra le scale di S. Marco per me Gerolamo Paulini Comandador.

Per effetto di questo editto molti si presentarono, ma fu eletto il solo Pietro Monaco, un incisore in rame, anche di qualche vaglia, per quello che si sa, ma che avrebbe fatto bene a maneggiare il suo bulino, piuttosto che darsi a guastare i mosaici di S. Marco. Di sua mano è la figura di Daniele profeta, barocco lavoro, incastrato, con istrazio di tutta la composizione, nel bellissimo mosaico dell'ultimo dei Fatti di Susanna di fronte all'altare della Madonna, prima opera di Giannantonio Marini condotta sui cartoni del Tintoretto. Il Monaco ebbe anche l' impudenza di porvi il suo nome, e trovò nella facile condiscendenza dei pittori Piazzetta e Pittoni l' approvazione del saggio, che gli fruttò il posto di mosaicista della Basilica. Fortuna che tutto il resto dei suoi lavori si ridusse intorno ad un mosaico affatto secondario e poco in vista, quello delle pareti e della volta sopra la cantoria verso il Palazzo Ducale, ch'egli per altro rinnovò per ben centocinquantaquattro piedi quadrati.

A Pietro successe, non si sa come, non però per concorso, un Giacomo Monaco, forse perchè suo parente, il quale fece varî restauri, gli ultimi dei quali sopra le porte della Basilica e nella Cappella della Madonna dei Mascoli l'anno 1805. Nell'anno successivo egli presentava una nota di lavori, da lui chiamata *Rivista*, con la quale proponeva nientemeno che la rinnovazione di 1460 piedi quadrati di mosaico ed il rassodamento di altri 2600. Fortunatamente la proposta rimase nelle brame del mosaicista, e per dieci anni vi fu una sosta, la quale invero non si può spiegare altrimenti che con le vicende politiche a cui fu in preda Venezia in quel periodo di tempo; poichè quand'anche il Monaco fosse stato trovato inetto, c'erano tuttavia in Roma, oltre allo Studio Pontificio, parecchie altre officine private fornite di numerosi artisti, sicchè non sarebbe stato difficile il procacciarsene. Frattanto però una di cotali officine essendosi trasferita a Milano sino dal 1803, per ordine del Bonaparte, cogli artisti romani Vincenzo Raffaelli, Gaetano e Cesare Ruspi e col Roccheggiani, quest' ultimo dello Studio pontificio, a fine di eseguirvi la grande riproduzione a mosaico del Cenacolo di Leonardo da Vinci, fu presso di essa che andò ad istruirsi certo Nicolò Pizzamano di Venezia, il quale poi tornò in patria e fu accettato quale mosaicista a S. Marco nel 1815. A questo s' aggiunse nel 1816 il romano Liborio Salandri, che fece dapprima società col Pizzamano e quindi operò, in parte da solo, in parte in compagnia di Giovanni Moro, altro mosaicista venuto di poi, e durò così nei lavori fino al 1842. Oltre a moltissimi restauri, il Salandri eseguì per intero la figura di S. Paolo nella Sacristia sul cartone di Andrea Tagliapietra e rifece la decorazione con putti degli interstizii del grande finestrone circolare: il quale ultimo lavoro fu da lui condotto sì male che gli fu negato il collaudo, sicchè dovette rifarlo su nuovi cartoni dei pittori d' allora Querena e Borsato, poichè dell'antica composizione, ch'era di Tiziano e messa a mosaico dai Zuccato, s'era frattanto perduta ogni traccia. Il quale saggio infelice però non tolse che più tardi gli fosse affidata la decorazione a mosaico del sito più cospicuo della Basilica, quella del semicatino esterno sopra la porta maggiore. Il mosaico era ivi stato rifatto, come abbiamo detto altrove, da Pietro Spagna circa un secolo e mezzo prima; ma, forse perchè in gran parte composto di cubetti di pietra, come quelli delle lunette superiori, avea talmente sofferto che si pensò di rinnovarlo. Lattanzio Querena, pittore di merito, diede i cartoni rappresentanti il Giudizio universale, i quali però furono e dai committenti e da lui stesso considerati quale lavoro di semplice decorazione, come si può giudicare, sia dal prezzo di sole lire austriache 896 con cui furono pagati, e sia dall'opera in se stessa, che è delle più volgari. L'esecuzione a mosaico poi è priva di effetto ed indegna affatto del luogo, anche perchè condotta con materiali d' ogni sorte; essendovisi fatti entrare persino pezzetti di terraglia colorata fabbricati a Treviso dal Fontebasso, in luogo dei cubetti di smalto che difettavano.

Era del Salandri anche la figura di S. Liborio, più tardi rifatta dalla Compagnia Venezia e Murano succeduta alla Società Salviati e C.ⁱ, sull'angolo in alto della facciata principale, da lui sostituita a quella del Battista in omaggio al proprio nome di battesimo. — Tanto poteva allora l'arbitrio nelle cose della Basilica!

Altro del bel numero fu quel Giovanni Moro, che accennavamo testè come socio del Salandri. Caduto Napoleone, il governo austriaco aveva fatto continuare per proprio conto il lavoro del Cenacolo, che poi andò a finire a Vienna nella chiesa degli Italiani; e tra le

altre condizioni aveva imposto al Raffaelli anche quella d'istruire nell'arte sei giovani, tre dei quali di Vienna, due di Milano ed uno di Venezia. Quest'ultimo fu appunto il Moro, che venne poscia al servizio della Basilica nel 1822 e continuò a maltrattarne i mosaici fino al 1858.

I suoi lavori principali sono: i mosaici dei tre sottarchi di fronte all'altare del Santissimo e degli altri tre di fronte a quello della Madonna; le sette Vacche magre e sette grasse in uno dei pennacchi dell'atrio, e Faraone dormente in un altro; il Sudario con due angioletti sopra la porta della Loggia meridionale; parte del mosaico sopra la Pila del Battistero; l'intero mosaico del semicatino sopra la porta della Madonna nell'atrio, con la Vergine, S. Marco e S. Giovanni; l'Evangelista S. Marco in uno dei pennacchi della cupola centrale; il cielo azzurro a stelle d'oro sopra la lunetta centrale della facciata.

Questi furono, come abbiamo detto, i principali lavori del Moro, il quale però ne eseguì altri moltissimi di rinnovazioni soltanto parziali. Noi li abbiamo accennati affinchè, se a S. Marco si vedono delle brutture, si sappia almeno chi e quando se ne debba accagionare.

Ripigliando la storia, veniamo ora a fatti che iniziarono uno stato di cose del tutto nuovo e diverso bensì, ma, per disgrazia, non meno infelice del precedente.

La grande volta dell'Apocalisse e quella che segue fino al grande finestrone dei Cavalli minacciavano rovina. Vigeva a quel tempo l'antico barbaro costume, sempre mantenutosi nella Basilica fino verso l'anno 1878, di distruggere i mosaici per poi rifarli, quando o non potevano più reggersi in alcun modo, o conveniva restaurare le parti dell'edifizio che ne erano rivestite. In tali casi usavasi di farne levare prima i lucidi a contorni ed i bozzetti a colori; ma l'incuria non di rado era tale, che simili preparativi si commettevano ad artisti mediocri e pagati meschinamente. Anzi per i mosaici dell'Apocalisse la Commissione Governativa di allora, che pur era composta per la massima parte di professori dell'Accademia di Belle Arti, si contentò di far eseguire i lucidi solo in parte dal pittore Antonio Zambler, lasciando del resto la cura di conservarne le memorie e prepararne i cartoni allo stesso Giovanni Moro, che era stato incaricato di rifare i mosaici. — E trattavasi di opere dei celebri fratelli Zuccato, condotte sui cartoni dei primi artisti veneziani del cinquecento, e precisamente di quelle che serbavano una importanza storica particolare per il famoso processo a cui avevano dato luogo! — Ciò avveniva l'anno 1846; e non era maraviglia, del resto, che sì poco capitale si facesse a quel tempo dei mosaici di S. Marco, se alcuni anni prima era stato venduto all'asta pubblica dall'Intendenza di Finanza di Venezia, per sole seicento lire austriache, quello dell'Abside di S. Cipriano di Murano, opera degli stessi fratelli Zuccato, che ora si trova a Berlino.

Il Moro usava il metodo cosidetto *a rovescio:* metodo del quale egli anzi dicevasi l'inventore e che consiste nel comporre il mosaico appunto a rovescio, profittando di quella tal quale uniformità di colore che presentano i cubetti di smalto e di pietra sulle due facce opposte, e disponendoli così ed incollandoli sopra una carta portante il disegno del mosaico da farsi. In tal guisa egli aveva potuto preparare nel corso di alcuni anni buona parte dei nuovi mosaici per la volta dell'Apocalisse e n'aveva anche riscosso in parte il prezzo per la somma di 2700 lire, quando un avvenimento imprevisto venne a troncare ogni suo lavoro. In trentasei anni di servizio il Moro non aveva mai dato motivo di lagno in fatto d'onestà, allorchè d'improvviso egli fu arrestato, processato e condannato a sette giorni di carcere. Il motivo di tale condanna fu l'appropriazione indebita di un mortaio di granito di proprietà della Basilica: motivo assai curioso, se si rifletta che trattavasi di un vecchio arnese di nessun valore, cui il Moro aveva per giunta ricevuto in consegna regolarmente con altri oggetti per il mosaico.

La specchiata onoratezza delle persone, ch'ebbero parte in ciò che avvenne di poi, non permette menomamente di sospettare che la rovina del Moro fosse tramata ad arte. Tuttavia non si può nemmeno negare che taluno non se ne approfittasse, sebbene con la buona intenzione di fare qualche cosa di meglio di quello ch'egli sapeva e poteva fare. Fatto sta che la Luogotenenza austriaca suggellò la condanna, intimando alla Fabbriceria di *guardarsi bene dall'ammettere più oltre il Moro a lavorare nei musaici della Basilica.*

CAPITOLO V.

PROVVEDIMENTI E LAVORI MODERNI.

Or qui entriamo in una nuova fase ed insieme negli ultimi periodi della storia del mosaico in San Marco. Dato il bando al Moro, venivano con esso a mancare i lucidi e le memorie degli antichi mosaici della volta dell'Apocalisse, che, bene o male, egli aveva fatto, per riprodurli: cose tutte ch'egli aveva portato con sè e che protestavasi di non voler cedere sino a tanto che non fosse stato riammesso. Rimanevano bensì i fogli col mosaico preparato ed incollatovi sopra, ma si diceva che contenevano la più parte nubi. Rimanevano eziandio alcuni vecchi bozzetti, ma questi erano giudicati inservibili, mentre invece i lucidi dello Zambler non si sapeva più dove fossero. Di qui l'impossibilità di rifare i mosaici secondo le antiche composizioni e la necessità di dipingere i nuovi cartoni mantenendo soltanto i soggetti.

Era allora stata disciolta la Commissione governativa, e disponeva del monumento la Luogotenenza di concerto con l'Accademia di Belle Arti. Si fu in tal guisa che vennero commessi i nuovi cartoni al pittore tedesco Carlo Blaas, l'esecuzione dei quali era affidata ad Enrico Podio mosaicista romano, allora da poco tempo stabilitosi in Venezia, e per essa si provvedevano anche gli smalti, che il Dott. Antonio Salviati somministrava per il prezzo complessivo di oltre cinquantamila fiorini austriaci (1).

Tali disposizioni suscitavano un generale malcontento; ma nessuno si trovava che fosse capace d'intraprendere una seria opposizione e meno che tutti la Fabbriceria di S. Marco, ridotta a pochi membri e questi anche vecchi e timidi, e privi affatto di cognizioni in simili cose.

Ciò avveniva l'anno 1860, quando era Patriarca di Venezia Mons. Ramazzotti: personaggio che, ad altre egregie doti, univa una somma energia e molto buon

(1) Franchi 123, 456: 79.

senso. Questi vide la necessità d'una buona direzione negli affari della Basilica, e vi provvide con quella libertà che permetteva il Concordato austriaco, istituendo una Commissione composta di nove membri, diversi per cognizioni e pratica d'affari, a ciascuno dei quali assegnava quel ramo dell'amministrazione che più si confaceva con la sua attitudine particolare. Fra questi elesse l'ing. Dott. Pietro Saccardo, uomo a lui noto siccome amante dell'arte e dei patrii monumenti.

Si fu allora soltanto che cominciò contro le divisate innovazioni quella lotta, che riuscì a far tenere sospesa la già decretata esecuzione dei mosaici sui cartoni del Blaas per il corso di ben sei anni: fino a tanto, cioè che il cambiamento di governo avvenuto l'anno 1866 la fece tramontare del tutto.

Molti e gravi erano i motivi sui quali fondavasi l'accennata opposizione. Il principale consisteva nella generale avversione che destava la barocca idea di sostituire agli antichi mosaici altre opere affatto nuove e moderne, e queste d'un genere di composizione, di disegno e di colorito diverso e dissonante da quello di tutti i mosaici della Basilica. V'aveva inoltre chi poneva in dubbio l'originalità delle composizioni, chi ne censurava l'esecuzione e chi per altro canto non poteva darsi pace che per fare tali nuove opere si dovessero distruggere i resti delle precedenti, che pur sussistevano intatti per la considerevole superficie di ben sessanta metri quadrati.

Una questione particolare poi sorse per avvalorare l'opposizione e fu quella del cemento per il mosaico.

Il Podio, che, come dicevamo poc'anzi, doveva eseguire i nuovi mosaici, soleva adoperare quel mastice composto con l'olio di lino che usasi in Roma, e che è divenuto ormai d'un uso generale per la comodità che presenta di dare con la lentezza della presa il tempo necessario per il lavoro altrettanto lento di comporre il mosaico. Fu esso inventato da Muziano da Brescia, del quale si è qui fatto cenno altra volta, celebre mosaicista contemporaneo ed amico di Michelangelo, che operò in Roma dal 1528 al 1592 e che ne fece uso nelle decorazioni a mosaico da esso intraprese nella basilica di S. Pietro e precisamente in quelle della Cappella Gregoriana, le più antiche di quel monumento. Un tal mastice però che all'anzidetta comodità unisce pure altre prerogative, come quelle della leggerezza, d'una perfetta coesione e d'una solida aderenza a qualunque materia, non era stato mai usato in S. Marco, (meno forse che in qualche parziale restauro) prima di Leopoldo Dal Pozzo, il quale tuttavia lo impiegò, come abbiamo narrato, all'esterno ed in un sito particolare ed isolato, qual è lo sfondo d'una delle porte della facciata. Nella Basilica in quella vece s'era sempre usata la malta di calce impastata con acqua e con altri ingredienti che gli antichi solevano chiamar *colle*. Il motivo poi per cui non s'era mai adoperato il mastice era, come si è detto altrove, che i mosaici di S. Marco venivano composti in tutte le carni ed in molte altre parti con cubetti di pietra o marmo, i quali essendo per natura porosi avrebbero assorbito l'olio e ne sarebbero andati col tempo alterati e guasti nel loro effetto.

Vero è che il Podio, per evitare appunto un simile inconveniente, aveva fatto acquistare per i nuovi mosaici indistintamente gli smalti per tutte le parti della composizione; ma ciò conduceva all'altro inconveniente, di cui abbiamo fatto cenno appunto a proposito del mosaico di Leopoldo Dal Pozzo, quello d'una intonazione e forza di colorito di tanto superiore agli altri mosaici, di quanto è lo smalto alla pietra, con l'aggiunta dello spicco disarmonico che avrebbero anche prodotto naturalmente i mosaici nuovi sopra gli antichi.

Tali ragioni e molte altre su tale argomento furono svolte amplamente in una memoria che il Dott. Pietro Saccardo lesse all'Ateneo di Venezia nell'adunanza del 21 luglio 1864 e che fu pubblicata negli atti di quell'Accademia, ed anche in un opuscolo a parte col titolo di *Saggio d'uno studio storico-artistico sopra i musaici della Chiesa di S. Marco in Venezia* (1).

L'effetto di questa memoria fu tale che mise nell'imbarazzo la stessa Luogotenenza e la costrinse a soprassedere per qualche tempo all'esecuzione delle nuove opere, per le quali tutto era già predisposto.

Frattanto veniva compiuto dal Podio il mosaico del pennacchio sinistro della cupola centrale, quello che è sopra l'ambone verso la cappella della Madonna e rappresenta la figura di S. Matteo. Tale lavoro eragli stato allogato per saggio fino dal dicembre del 1861 ed una parte del libro che sta nelle mani dell'Evangelista doveva essere composta col mastice ad olio, perchè se ne vedesse l'effetto; ma attesa l'altezza a cui era posto il mosaico, l'esperimento non potè dare alcun risultato.

Questo complesso di cose però, e le gravi rimostranze che la Fabbricieria opponeva contro le divisate innovazioni, se erano riuscite a ritardarla, non avevano tuttavia fatto decidere il loro abbandono; chè anzi i maneggi di chi vi aveva interesse erano stati spinti tant'oltre da far sì che tornàsse in vigore l'ordine dell'esecuzione. Se non che avendo il Saccardo scoperto i lucidi degli antichi mosaici eseguiti dallo Zambler, che, come dicevamo, erano andati smarriti, ed essendo stata interposta da lui l'autorevole voce del Cardinale Trevisanato, allora Patriarca di Venezia, si potè ancora ottenere una nuova dilazione e giungere così alla caduta del Governo Austriaco e con essa al seppellimento definitivo della questione (2).

Ma qui non andavano a cessare pur troppo i guai; chè anzi ne sorgeva una nuova serie e tale che doveva far quasi rimpiangere i tanto combattuti cartoni del Blaas.

Stava allora per ricostituirsi, mercè l'intervento di alcuni capitalisti inglesi, lo Stabilimento Salviati, che doveva prendere il nome di *Società limited Salviati e C.i*, rappresentata dal celebre avvocato Mattia Montecchi, uno dei triumviri della Republica romana del 1849; nome e qualità che possono aiutar molto a capire certi effetti. Fatto è che il detto Stabilimento ottenne nell'ottobre del 1867 la concessione esclusiva dei lavori di mosaico delle volte e del pavimento per il prezzo di lire trecentomila, da spendersi in quindici

(1) Venezia, Tipografia del Commercio, 1864.

(2) *La Revue des deux mondes*, in un'articolo dell'aprile 1880 intitolato: *Les restaurations de Saint-Marc de Venise*, sottoscritto Charles Yriarte, a pag. 838-839, parlando appunto delle altre questioni che vigevano allora intorno ai mosaici diceva: Les travaux furent commencés en 1865. L'architecte de la basilique n'avait alors pour contrôle que le conseil de fabrique du Dôme, où ne siégeait qu'un seul homme compétent, M. Saccardo, ingénieur civil. On était sous le gouvernement autrichien, l'admistration de la fabrique était en tutelle, mais il est juste d'ajouter qu'on n'exerça sur elle aucune pression; l'Académie de beaux-arts avait seule voix consultative. Lorsque l'autorité supérieure proposa de marquer son passage par la substitution, aux mosaiques du XVIe siècle, des compositions modernes, dues à un artiste autrichien, M. Saccardo eut le mérite de lutter energiquement contre cette décision officielle, et il eut aussi le bonheur de voir ses efforts couronnés de succès».

anni con ventimila lire all'anno, dodici mila delle quali per i mosaici ed ottomila per il pavimento.

Fra i patti del contratto v'era quello che la Società dovesse prendere fra gli artisti suoi il Moro, per ottenere da lui la cessione delle memorie relative agli antichi mosaici della volta dell'Apocalisse; e quello altresì che dovesse istituire un'apposita Sezione per i lavori di S. Marco, con mosaicisti stabili, i quali avessero campo di esercitarvisi e fornirsi così d'una pratica speciale.

Altre condizioni ancora tendenti ad assicurare la migliore riuscita delle opere furono imposte alla Società. Essa però non comprese l'altezza del compito che s'era assunto. Cominciò bene, e le figure delle Nazioni rinnovate in parte nella prima cupola, l'Arcangelo che sta in uno dei pennacchi di questa, i due fatti dell'Apocalisse rappresentanti l'uno gli Angeli con le sette chiese, l'altro l'adorazione dell'Agnello divino, rifatti nelle rispettive metà superiori, come pure la figura della Maestà divina ed il S. Giovanni dormiente ai suoi piedi, e infine i nuovi mosaici della Cappella Zeno, ora però levati e sostituiti dagli antichi, sono lavori che presentano bensì delle imperfezioni, ma che tuttavia nel loro complesso possono dirsi condotti, massime i primi, con amore per l'arte e con rispetto per il decoro del monumento. Passata però la Società in altre mani e sotto altro nome, le cose andarono diversamente, talchè in alcuni lavori, e massime in quelli de'mosaici che si connettono con i soggetti dell'Apocalisse accennati di sopra ed occupano il centro ed in parte i lati della grande volta congiunta col finestrone dei Cavalli di bronzo, l'esecuzione fu tanto infelice e talmente coperta di correzioni fattevi col pennello, che diede luogo ad una lunga lite, la quale finì con una transazione; e in forza di questa chi aveva assunto frattanto la rispondenza degli obblighi degli esecutori, dovette rifare i mal condotti mosaici.

Del resto, sia per questi fatti e sia più ancora per il nuovo indirizzo generale, che sopra migliori criterii davasi finalmente ai lavori di S. Marco, il contratto di cui sopra si è detto fu troncato due anni prima della sua naturale scadenza, mediante il compenso di legge (1).

Abbiamo detto che fra i mosaici rifatti dalla Società vi furono anche quelli della Cappella Zeno. Fortunatamente gli antichi non erano andati perduti. Il Meduna, architetto della Basilica, li aveva fatti levare a grandi pezzi, nella speranza di poterli riapplicare alla nuova vôlta, che ragioni di solidità lo avevano indotto a ricostruire. Però egli non vi riusciva, ed i mosaici erano stati conservati e posti in telai di legno formanti dodici quadri, dal soprastante Antonio Pellanda, quando, per iniziativa del Ch. Alvise Piero Zorzi, oggi Direttore del R. Museo di Cividale, venne in campo la felice idea di rimetterli al loro posto; il che fu fatto con eccellente riuscita dall'odierno Studio di mosaico della Basilica.

E qui per completare la storia ed anche per dare a ciascuno il suo, accenneremo che ogni ingerenza intorno ai mosaici, finchè durò il contratto con la Società, vale a dire fino allo scorcio dell'anno 1880, trovossi concentrata, per ordine espresso del Ministero della Pubblica Istruzione, nello stesso Architetto Giambattista Meduna; e che anzi, col Dispaccio del 22 gennaio 1868 N. 1802-321, il detto Ministero ordinò l'inserzione d'un articolo speciale nel contratto, col quale si stabiliva che, qualora per qualsiasi eventualità non avesse potuto continuare nella direzione dell'opera lo stesso Meduna, s'avesse dovuto sostituirgli un'apposita Commissione d'artisti. I collaudi poi ai singoli lavori erano dati da Commissioni di professori nominate di volta in volta dalla R. Accademia di Belle Arti.

Del resto tutto il male non viene per nuocere; e così anche gli sbagli commessi e le acerbe censure che vi tennero dietro, finirono col far nascere una potente riazione, un eccesso opposto, se vogliamo, e mai più veduto, di zelo spinto ad appassionato e fin cieco talvolta, per la conservazione del monumento: zelo che imbarazza non poco chi n'ha la cura, ma che pur giova ad impedire almeno che influenze estranee possano agire, come per l'addietro, a suo danno.

CAPITOLO VI.

LO STUDIO DI MOSAICO IN S. MARCO.

Se nel periodo di tempo or ora accennato, il danno de'mosaici nella Basilica toccava il colmo, talchè con tutta indifferenza si distruggevano gli antichi per poi rifarli, tenendosi in egual conto l'originale e la copia, il mosaico eseguito direttamente sul luogo e quello composto a rovescio ed incollato sulla carta con lavoro industriale in un'officina, le opere degli antichi artisti bisantini o dei famosi Zuccato, e quelle di un oscuro lavorante addetto ad una fabbrica di mosaico ed il più delle volte pagato meschinamente (1), tuttavia erano ben lungi dall'andare illese dalle devastazioni le altre parti del monumento. Portato infatti a generale sistema l'erroneo e fatale principio di restaurarlo di pianta parte a parte ed in guisa tale che dovesse presentare la robustezza e l'aspetto d'un edifizio appena uscito dalle mani del costruttore, giungevasi naturalmente agli eccessi di quelle deplorevoli manomissioni, di cui furono vittime i due prospetti laterali della Basilica e l'intero pavimento tessulare e musivo della navata sinistra: questo e quelli ridotti ad opere dozzinali e moderne, con marmi moderni sostituiti agli antichi, non d'altro colpevoli che di portare impressa la nobile e pittoresca impronta del tempo.

Il quale stato di cose sarebbe andato ben oltre, perchè a nulla váleva l'opposizione contro un indirizzo ormai radicato (2), se finalmente non fosse comparso

(1) I mosaici rinnovati dalla *Società* (che non è mai da confondersi con l'odierna Casa Dott. A. Salviati e C.i), dopo la sua nuova costituzione, furono, oltre a quelli accennati di sopra, la figura del Redentore che ascende al cielo, con fregio e buon tratto di campo d'oro, nel centro del voltone sopra l'ambone sinistro; la composizione centrale della volta corrispondente dall'altra parte: lavori tutti e due assai male riusciti, persino nel campo d'oro pessimamente eseguito; gran parte dei fatti della Vita di S. Pietro nell'alto della vôlta sopra la cantoria settentrionale, anche questo di pessima riuscita; varie figure di Santi nelle nicchie esterne del prospetto meridionale ed il soffitto a vôlta del tratto sporgente della facciata presso la pietra del Bando. I tratti rinnovati nel Battistero sono quelli che rappresentano i Re Magi dinanzi ad Erode, la Strage degli Innocenti, le figure di Davidde e Salomone e quella di S. Basilio, oltre a una gran parte dei fregi, che ben si distinguono dagli antichi. Poco felici furono anche le rinnovazioni eseguite negli stupendi mosaici della Cappella della Madonna dei Mascoli.

(1) Nei nuovi mosaici della vôlta che copre la cantoria meridionale vi sono delle teste grandi al vero la cui fattura fu pagata dalla Società ai proprii artisti a cinque lire l'una.

(2) Veggansi a questo proposito le rimostranze ufficiali mosse fino dall'anno 1868 dalla fabbriceria di S. Marco, da essa pubblicate nell'opuscolo intitolato *La Basilica di S. Marco nel suo passato e nel suo avvenire*. Venezia, tip. dell'Immacolata, 1883.

un opuscolo pieno di buon senso e di retto sentire artistico, che oppugnando con solide e vivaci argomentazioni gli erronei sistemi di restauro, ebbe il merito di far rinsavire la pubblica opinione e di provocare dall'alto efficaci provvedimenti (1).

L'opuscolo esordiva proclamando la necessità d'una *Commissione speciale per la Basilica*. Il Governo ne accolse l'idea e qualche anno dopo veniva creata appunto una Commissione detta di *vigilanza ai lavori della Basilica*, allo scopo di curare nel miglior modo possibile la conservazione ed il restauro del monumento.

A tale Commissione apparteneva fra gli altri, il Dott. Pietro Saccardo, il quale ebbe da essa l'incarico di organizzare un apposito Studio di mosaico per la Basilica e di compilarne il Regolamento. Lo Studio doveva avere un direttore, ed a coprire un tale ufficio veniva destinato dal Ministero della Pubblica Istruzione certo Pietro de Vecchis di Roma. Sua opera principale si fu il trasporto e la riapplicazione del mosaico della vôlta che copre la cantoria meridionale. Tale lavoro però riuscì difettoso, sia nell'effetto del campo d'oro, ch'era stato rinnovato, e sia anche dal lato della solidità, tanto che il mosaico si staccò in qualche parte e cadde, e dovette essere in altre parti sostenuto con artificiosi ripieghi. Il De Vecchis pertanto fu allontanato nel 1883; ed essendosi riconosciuto che alla direzione richiedevasi persona fornita di speciali cognizioni in fatto dei mosaici di S. Marco, anche riguardo alla parte storica, il Ministero pensò di delegare a tale uffizio lo stesso ingegnere Saccardo, che da molto tempo si era dedicato a studi di questo genere, come prova la Memoria da lui pubblicata l'anno 1864, della quale s'è fatto cenno di sopra (2), ed i cui criterii di restauro, propugnati così più che venti anni prima, erano quelli stessi che l'opuscolo testè citato riportava testualmente a rincalzo delle proprie argomentazioni.

Al Saccardo fu associato per la parte artistica il pittore restauratore Policarpo Bedini, che però poco dopo cessò di vivere e fu sostituito dal Sig. Cav. Pietro Roi.

Lo Studio ha per iscopo la conservazione ed il restauro delle opere di mosaico che decorano le pareti e vôlte della Basilica.

Alla conservazione si provvede con la cura di prevedere i danni, ai quali i mosaici possono andare soggetti, e di preservarneli con opportuni espedienti; col fissare alle muraglie ed alle vôlte quelli che se ne trovano staccati, usando in ciò varii ingegnosi artifizî che la pratica suggerisce secondo i casi; finalmente con la pulitura di quelli cui la polvere, il fumo o l'umidità offuscarono e privarono dell'originaria bellezza. Il restauro viene eseguito con ogni accuratezza, riempiendo le cavità lasciate dai cubetti mancanti con ismalti antichi proprii dell'età di ciascun mosaico: smalti che la Basilica possiede pur troppo in grande abbondanza, per effetto delle passate demolizioni, ma dei quali ora almeno si fa tesoro per riparare ai danni delle opere rimaste e per preservarle da nuove rovine.

Avviene anco talvolta, benchè, per buona sorte, di rado assai, che convenga mettere a nudo le parti murali per restaurarle. In tali casi il mosaico viene fissato solidamente su carta e tela incollatevi sopra, quindi levato a grandi pezzi con ogni cura, spogliato dell'intonaco superfluo e finalmente riapplicato alla muratura di già restaurata ed asciutta. Per tal modo l'opera rimane inalterata e precisamente quella di prima, mantenendo i cubetti persino quelle piccole e varie inclinazioni loro impresse dalla mano dell'artefice che componeva il mosaico. Di ciò fanno fede i lavori di questo genere eseguiti in S. Marco dallo Studio di mosaico, quali, per citarne alcuni, quelli dei due archi dell'atrio, l'uno con i santi Alipio e Simone Stilita e la Giustizia nel centro, l'altro con i santi Cristoforo e Foca e nel centro la Carità, e gli antichi mosaici della vôlta della Cappella Zeno che, come s'è detto, furono rimessi al loro posto, dopo levati i moderni che v'erano stati rifatti. Chi poi bramasse di conoscere tutti i lavori di restauro eseguiti per opera dello Studio di mosaico, li troverà descritti minutamente nelle Relazioni che d'anno in anno si vanno pubblicando dalla Direzione dei lavori della Basilica, e che trovansi fin qui raccolte in due opuscoli depositati presso la Fabbriceria di S. Marco.

Per tal modo la perenne conservazione dei mosaici della Basilica può dirsi assicurata. Oltre di che l'istituzione assume dalla qualità stessa del Monumento una particolare importanza, non essendovene altri in Italia che possano gareggiare con esso per varietà e quantità di capi d'arte raccolti in un solo edifizio, e possano offrire così agli artisti di che esercitarsi e formare que'valenti ed esperti restauratori, la cui mancanza fu causa fin qui di tante deplorevoli perdite, non solo nella Basilica di S. Marco, ma ben anco in molti altri monumenti d'Italia.

PARTE II.

L'ICONOGRAFIA NE' MOSAICI DI S. MARCO.

CONSIDERAZIORI GENERALI.

Chiunque esamini i mosaici antichi di S. Marco e li confronti con quelli delle Chiese di Roma, Ravenna, Milano ed altri luoghi, non esclusa la vicina Torcello, all' infuori di alcune rare somiglianze, più accidentali forse che volute, vi trova nel complesso una sostanziale differenza di soggetti, di simboli, di composizioni e di forme, tale da doverli attribuire a due scuole al tutto diverse. E due scuole in fatto vi furono nell'arte cristiana del mosaico, l'una in Oriente, l'altra in Occidente. Quest'ultima poi ebbi due periodi. Il primo, che può dirsi essenzialmente italiano, fiorì per arte classica, in grado mai più raggiunto dappoi, nel quarto, quinto e sesto secolo. Nella stessa Ravenna, la quale, per ragioni storiche note, fu tanto soggetta a que' tempi alla influenza orientale, lo stile del disegno dei più antichi mosaici non è greco, ma latino, e vi si vedono, massime negli ornamenti, dei partiti che possono gareggiare coi migliori

(1) Il titolo dell'opuscolo a cui si allude è: *Osservazioni intorno ai restauri interni ed esterni della Basilica di S. Marco*, ecc., *di Alvise Piero Zorzi fu Gio. Carlo*. Venezia, presso F. Ongania, 1877.

(2) A pag. 331.

modelli del classico Rinascimento e quali l'arte greca cristiana non seppe mai dare (1).

A questo primo periodo, che giunge secondo alcuni fino al pontificato di Nicolò I, cioè fino alla seconda metà del secolo IX, secondo altri fino alla chiamata dei mosaicisti greci in Italia, fatta da Desiderio abate di Montecassino, che fu poi Papa Vittore III l'anno 1066 ovvero nel 1070, successe l'altro periodo, che può chiamarsi italo-bisantino e che giunge fino al rinascimento dell'arte (2).

Gli artisti che lo iniziarono, e che meritamente sono chiamati i rinnovatori dell'arte, quantunque greci d'origine, s'attennero bensì, dove più, dove meno, agli esemplari bisantini, ma vestirono le figure alle fogge romane e latine, e negli ornamenti e nei simboli tornarono all'arte classica cristiana dei secoli quarto, quinto e sesto.

Il tipo di questa scuola si vede nettamente segnato nella somiglianza delle composizioni, nella conformità dei simboli, e massime nel ripetersi di quel certo fregio simbolico e caratteristico, imitante zaffiri e smeraldi alternati e legati in oro su fondo rosso con borchie d'oro o bianche frammiste, il quale, circondando i varii mosaici della stessa cornice, li riunisce insieme, quasi per farne la collezione di un'unica galleria (3).

Tutto ciò ha luogo singolarmente nelle decorazioni degli archi frontali e delle absidi delle basiliche. Cominciando dal mosaico dell'arco di S. Paolo, che è del IV secolo, e giungendo fino a quello del secolo XIII che è in S. Maria Maggiore, noi vediamo un cerchio nel centro con Cristo rappresentato o in mezza figura o nel monogramma o nel mistico Agnello, ed ai lati i simboli degli Evangelisti fra le nubi; e ciò stesso ci si rappresenta nelle chiese dei secoli intermedii di S. Apollinare in Classe a Ravenna, dei Ss. Cosma e Damiano in Roma, di S. Prassede, di S. Clemente, di S. Maria in Trastevere, di S. Francesca Romana ed in altre ancora. Talvolta ai lati dell'Agnello stanno anche i sette Candelabri. Nelle absidi, la conca contiene al piede ordinariamente una zona, nel cui centro sta l'Agnello sopra il Monte santo, dal quale scaturiscono i quattro fiumi dell' Eden, ed in questi s' abbeverano talvolta i cervi (4). Da ciascun lato dell'Agnello divino sei altri agnelli in fila gli s'avviano incontro, uscendo, gli uni, da certo edifizio che rappresenta Gerusalemme, e sono i fedeli venuti dal Giudaismo, gli altri, da una Betlemme, e sono i gentili convertiti al cattolicismo.

(1) Stupenda fra tutte è la vela del coro di S. Vitale a Ravenna, con fogliami graziosamente svolgentisi in volute e portanti leggiadri uccelli, quadrupedi ed altri animali e con bastoni intrecciati di fiori e frutta d'una bellezza tale da poter quasi stare a petto cogli arabeschi di Raffaello. Peccato che un'opera tanto preziosa sia in grave e forse imminente pericolo di rovina, scorgendovisi anche ad occhio nudo varie parti staccate e cadenti! Magnifici sono pure i mosaici del mausoleo di Galla Placidia nella stessa Ravenna, opere del V secolo.

(2) Vedi G. B. de Rossi, *Musaici cristiani delle chiese di Roma*, Roma 1872. — Martigny, *Dictionnaire des antiquités chrétiennes* etc. — Barbet de Jony, *Mosaïques chrétiennes*.

(3) La forma più comune del fregio (poichè varia qualche poco talvolta) è questa:

Esso esprime il carattere celestiale delle rappresentazioni che circonda, lo zaffiro essendo il simbolo della castità, e lo smeraldo il simbolo della natura angelica sempre verdeggiante.

(4) Secondo alcuni autori i fiumi rappresentano i quattro Evangeli, che portarono nell' universo mondo l' abbondanza e la fertilità della Dottrina di Cristo; secondo altri essi raffigurano i quattro primi Concilii Ecumenici.

Più sopra, e sulla fronte dell' arco, v'hanno i palmizii, simboli di vittoria e trionfo, secondo il testo: *Justus ut palma florebit*. In qualche mosaico, come ad esempio in quello di S. Maria in Trastevere, che può dirsi il più importante monumento dell' arte italo-bisantina, v' ha il grazioso simbolo del mistico uccello *(captus)* chiuso nella gabbia pendente dalle nubi, che allude al testo: *Christus Dominus captus est in peccatis nostris*. Nel centro della conca vedesi raffigurato ordinariamente Cristo o seduto sulla sfera celeste, come in S. Lorenzo nell' Agro Verano a Roma e in S. Vitale a Ravenna (VI secolo), o seduto sul trono ovvero in piedi, e talvolta in luogo di Cristo, la Santa Vergine, come nella Chiesa di Parenzo in Dalmazia (VII secolo) ed in quella di S. Cecilia (IX secolo) in Roma. La parte superiore della conca poi è decorata con una specie di velario, da cui sporge ordinariamente la mano dell'Eterno Padre che tiene sollevata la corona di gloria sul capo del Figlio.

Ai lati di Cristo stanno varie figure in piedi, o di Angeli, come in S. Vitale a Ravenna, o di santi; e con questi ultimi per lo più, talvolta nimbato in quadro (1), a manca di chi guarda, il Papa od il Vescovo che fece fabbricare la Chiesa.

Simili composizioni si vedono in Roma, oltrechè nelle chiese sopraccennate, anche in quelle dei Ss. Cosma e Damiano, di S. Prassede, di S. Maria in Domnica, di S. Marco, di S. Clemente, di S. Maria Maggiore e forse in altre ancora.

Alcune di esse si rassomigliano fra loro perfettamente. Tali sono quelle di S. Prassede, che vedonsi copiate da quelle dei Ss. Cosma e Damiano, e quelle di S. Cecilia in Trastevere che, con le prime, furono fatte evidentemente per mano degli stessi artefici, come furono ordinate dallo stesso Papa Pasquale I. Altra somiglianza ancor si ravvisa fra S. Cecilia in Roma e S. Apollinare nuovo a Ravenna, nella S. Vergine in trono circondata dagli Angeli e nelle Vergini e nei Seniori con le corone. Così i mosaici della Cappella di S. Zenone in Roma sono evidentemente presi, almeno in gran parte, da quelli del mausoleo di Galla Placidia a Ravenna. Singolare poi è fra tutte la ripetizione dei quattro Angeli alati, montati sulle sfere e sorreggenti un cerchio, che vedonsi nella cappella di S. Pier Grisologo e nella vela del coro di S. Vitale a Ravenna, in quella della cappella di S. Zenone a Roma ed in una cappella della cattedrale di Torcello. Il cerchio contiene nel primo dei detti mosaici il Monogramma di Cristo, nel secondo e quarto l'Agnello divino, nel terzo la mezza figura del Redentore, mentre nel resto la composizione è la stessa in tutti e quattro i mosaici. Finalmente il fregio simbolico, di cui dicevamo poc'anzi, vedesi nei mosaici di Ravenna, di Parenzo, di Torcello, ed in quelli di Roma a S. Lorenzo nell' Agro Verano, a S. Agnese fuor delle mura, a S. Venanzio presso il Battistero Lateranense, a S. Prassede, a S. Maria in Domnica, a S. Maria in Trastevere ed a S. Maria Maggiore, sulla facciata che è del XII secolo e nell'abside che è del secolo XIII.

Se passiamo però alla Basilica di S. Marco in Venezia, ed osserviamo quello che resta dei mosaici antichi, che dallo scorcio del secolo XI giungono fino alla metà circa del secolo XIV, l'iconografia ci si presenta

(1) Il nimbo quadrato destinavasi ai personaggi non canonizzati per distinguerli dai santi.

al tutto diversa, mentre, eccettuato l'Agnello, che è nel centro dell'arco sopra il presbiterio, e qualche altra somiglianza di figure o di forme, che in tanta copia di soggetti può essere anche accidentale, noi non troviamo nessuna delle composizioni simboliche, nessuna delle rappresentazioni di personaggi, che pure abbiamo veduto ripetersi con tanta frequenza nei tanti monumenti latini sopraccennati. Lo stesso fregio caratteristico, che, come abbiamo fatto vedere di sopra, circonda i più degli antichi mosaici di scuola latina o mista, a S. Marco invece, in tanta abbondanza di composizioni e di ornamenti, non si trova che raramente. I siti più distinti in cui si vede sono, l'uno, il giro della cupola sopra il presbiterio, l'altro, il piede del mosaico antico sopra la prima porta della facciata principale. Esso circonda ancora alcuni dei dieci rettangoli ciascuno con una figura, che adornano le pareti marmoree delle due navate laterali. Ei si ravvisa pure nell'atrio all'ingiro del cerchio che occupa la sommità della cupoletta portante i fatti della Creazione del mondo, come pure sullo scudo d'un guerriero nella lunetta in cui è rappresentato Faraone che interroga i saggi.

Ora questi pochi esempi, che ai più passano inosservati, dimostrano chiaramente che, se qualche artista isolato usò il fregio per averlo veduto altrove, esso non fu tuttavia il distintivo caratteristico della scuola di que' tanti che copersero di mosaici le parti e le vôlte della Basilica.

Quello che si è detto poi dei mosaici di S. Marco rapporto alla diversità della scuola, va detto anche di quelli del Duomo di Monreale, della Cappella Palatina e della chiesa della Martorana a Palermo, del Duomo dei Cefalù e di quello di Messina e d'altri monumenti, che, come i primi, dimostransi appunto in tutto opere di scuola greca.

Vero è che il Ch. Ab. Gravina, nella sua splendida illustrazione del Duomo di Monreale (1), mostra di credere alla esistenza di una scuola sicula. Egli argomenta così. Da una lettera di Simmaco a certo Antioco (2), si rileva che nel secolo quarto gli artisti siciliani erano chiamati a Roma a lavorarvi, non solo, ma a ridestarvi altresì l'arte del mosaico colà scaduta e nella quale godevano essi fama di peritissimi. A que' tempi Urso, nobile siciliano, eletto vescovo di Ravenna, legava, morendo, i suoi beni, ch'erano in Sicilia, alla propria sede. Questa allora mandava un suo vicario ad amministrare quei beni, e ne nasceva la più intima relazione tra la Sicilia e la chiesa Ravennate. Accumulato quindi il danaro che veniva da Sicilia, Esuperato, successore di Urso, edificava la Chiesa di S. Agata ornandola di mosaici. Da ciò l'autore citato argomenta che a Ravenna andassero i mosaicisti siciliani, come erano andati a Roma pochi anni prima. Egli suppone altresì che i primi mosaicisti nella stessa Bisanzio fossero siciliani. Da questi pertanto l'arte sarebbe passata ne' Bisantini, dai quali l'avrebbero appresa gli Arabi, che esclusero le figure, ma si sfogarono con gli ornamenti, e finalmente dagli Arabi l'avrebbero ricevuta i Normanni. — Così il Gravina. — Se non che il fatto di Desiderio è incontestabile; e lo stesso autore è costretto ad ammettere più innanzi che, come l'abate di Montecassino, così i Normanni di Sicilia fossero costretti a chiamare al loro servizio artefici greci; i quali però con la lunga dimora dovuta alla vastità delle opere eseguite in tanti monumenti ed alla lentezza del lavoro musivo, dovettero deporre quel rigido stile orientale che osservasi nei dipinti e mosaici del monte Athos e in generale in tutti gli altri della Grecia.

Lo stesso autore anzi non esclude che i detti artisti conoscessero la *Guida della pittura*, quel Trattato dell'arte del dipingere e della iconografia presso i Greci, che sino da tempi assai remoti è regola e legge indeclinabile per la scuola *agiorita* del monte Athos, e che vedesi seguito più o meno fedelmente anche in molti mosaici antichi di S. Marco (1).

(1) *Il Duomo di Monreale illustrato, ecc.... da Domenico Benedetto Gravina. ab. Cassinese,* Palermo 1859.

(2) Antioco era inventore di un nuovo genere di opera musiva. Sembra che introducesse l'oro nel mosaico. — L'epoca di Antioco era quella in cui Silvestro papa, avuta la pace per la Chiesa, si sforzava d'arricchirla con ogni più splendido ornamento ed ordinava che le sacre rappresentazioni si facessero in mosaico. (Baronio Ann. Eccles. V, III, anno 335 LVIII).

(1) Questo trattato, il cui titolo in greco è **ἑρμηνεία τῆς Ζωγραφικῆς** fu messo in luce per la prima volta tradotto in francese da M. Didron nel suo libro intitolato *Manuel d'Iconographie chrétienne grecque et latine* (Paris, Imprimerie royale, 1845); e poichè noi dovremo riportarci assai di frequente ad esso, perciò sarà opportuno darne qui una breve notizia, massime per la ragione che il libro del Didron è generalmente poco noto, almeno in Italia, ed anche assai raro.

La scoperta del manoscritto trovasi narrata per disteso nella prefazione premessavi dal Didron. È da essa che noi leviamo i cenni che seguono.

La Grecia sovrabbonda di chiese coperte di mosaici o di pitture a fresco. La sola Atene, tra grandi e piccole, ne annovera ottantotto. La chiesa del monastero di Cesariani sul monte Imetto è intieramente dipinta a fresco. A Eleusi, nel monastero di Dafne, la chiesa è coperta di mosaici antichi. In Livadia, al piede dell'Elicona, il convento di S. Luca possiede una grande chiesa, costruita presso a poco sulla pianta di S. Sofia di Costantinopoli, e completamente rivestita di mosaici in campo d'oro. Così la grande chiesa di Mistra, quella di Aracova in Laconia, quella d'Argos ed altre, sono coperte di affreschi o pitture a tempera. Dove poi sovrabbondano le pitture è sul Monte Athos. Questa provincia di monaci comprende venti monasteri sì vasti, che possono considerarsi quali altrettante piccole città, e conta inoltre dieci villaggi, duecentocinquanta celle isolate e centocinquanta eremitaggi. Il più piccolo dei monasteri contiene sei chiese o cappelle, il più grande trentatrè. In complesso sono novecentotrentacinque fra chiese, cappelle ed oratorii. Ora tutti quegli edifizii sacri sono coperti da pitture a fresco e riempiti per giunta di quadri in tavola.

Nel viaggio che fece il Didron con altri l'anno 1839 per visitare i monumenti della Grecia, fu colpito dal vedere in tanta moltitudine di pitture rappresentati dappertutto i soggetti con le identiche forme. Uno dei suoi compagni di viaggio era il celebre archeologo Paolo Durand, il quale trovava alla Metamorfosi d'Atene, all'Ecatompili di Mistra ed alla Panagia di S. Luca, il S. Giovanni Crisostomo ch'egli aveva disegnato nel Battistero di S. Marco in Venezia. In breve, il concetto che dopo tante osservazioni quei viaggiatori dovettero farsi fu questo, che nè il tempo, nè il luogo fecero mai variare di un punto l'arte e l'iconografia greca. L'abbigliamento dei personaggi è sempre lo stesso, sia nella forma e sia nel colorito e nel disegno, e persino nel numero e nel volume delle pieghe delle vestimenta. Ciò può dirsi egualmente della distribuzione dei soggetti; chè il posto assegnato ad un personaggio divino, celeste o santificato, è in fatto presso a poco invariabile.

Il Didron fu sorpreso altresì della vastità delle pitture e della rapidità con cui dovevano essere state eseguite. Nella chiesa annessa al monastero della Panagia-Faneromeni a Salamina, numerò ben 3724 figure dipinte, tutte contornate d'iscrizioni, d'epigrafi, di cartelli con motti biblici, nomi di santi, passi d'autori sacri e profani, ecc. Ma il suo stupore s'accrebbe quando in una parete della chiesa trovò la scritta: *1735. — Questo tempio venerabile e sacro fu istoriato da Giorgio Marcos della città di Argo, aiutato da' suoi allievi Nicolò Benigelos, Georgakis e Antonis.* — Questo Marcos, pensò il Didron, fu certo un grand'uomo ed il suo nome dev'essere senza dubbio tramandato alla posterità. Ma non era così: per quante ricerche egli ne facesse, nessuno sapeva che avesse mai esistito.

Il segreto però di tutte queste cose maravigliose non istette guari nascosto, ed egli trovollo precisamente sul monte Athos. Era quella la vera officina, dove da tempo immemorabile si preparavano tutte queste pitture e si formavano gli artisti che dovevano dedicarvisi. Giunto infatti che fu il Didron al primo convento del monte, ch'era quello d'Esfigmenu, trovò sul fatto il pittore che, aiutato da un suo confratello, da due allievi e da due garzoni, copriva d'affreschi il portico interiore, da cui era preceduta la nave della chiesa, allora di recente costrutta. Il maestro eseguiva i suoi lavori come ispirato e con una speditezza maravigliosa. In un'ora, sotto gli occhi dei suoi visitatori, disegnò sul muro il fatto di Cristo che dava la missione agli Apostoli di evangelizzare il mondo. Le figure erano grandi al vero ed egli faceva il suo schizzo a memoria; e per giunta dettava anche a memoria le iscrizioni ed i testi delle sentenze, che il suo secondo allievo doveva scrivere. Il pittore era un monaco di nome Joasaf, il quale avendo inteso dal Didron la maraviglia che in lui destava la sua bravura, gli manifestò con somma semplicità e naturalezza che tutta la bravura stava in un libro manoscritto, il quale insegnava minutamente quanto s'aveva a fare. Il libro portava il titolo da noi esposto da principio di **ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς**, ossia *Guida della pittura.* Esso era stato composto da un Dionigi, monaco di

Del resto l'analogia fra i mosaici della nostra Basilica e quella dei monumenti di Sicilia, di cui dicevamo poc' anzi, è tanto chiara, che dimostra esservi stata diversità d'artisti bensì ed influenze diverse di clima e di luogo, ma identità indubbia di scuola. Così a Monreale il fondo è fresco e montuoso ed imitante la natura ne' suoi particolari; ciò che manca a S. Marco. Al contrario sono più vere a S. Marco le navi, le quali a Monreale mostransi come semplici gusci e sono prive d' arboratura. La stessa composizione, per citare un esempio, ha ne' due monumenti il miracolo della Guarigione del cieco nato (1); tranne che a Monreale il cieco si lava in un ruscello, a S. Marco invece in una vasca. Altre composizioni sono invece identiche in tutto, come quella della Samaritana.

Tali esempi di somiglianze però e quelli che potremmo citare anche rispetto ad altri monumenti della Sicilia, non si estendono a tutti i mosaici di S. Marco, che stanno nel numero degli antichi, nè servono a dimostrare che una stessa condizione di cose siasi stabilita e mantenuta nell'uno e nell'altro luogo. Difatti a Monreale i mosaici furono eseguiti in un corso d'anni senza confronto più breve che a Venezia, dove invece il lavoro durò più secoli (2); colà gli artisti furono liberi di seguire le leggi della sola iconografia sacra e di disporre i soggetti ordinatamente senza riguardi speciali; qui invece il monumento era la gloria di un popolo illustre e quasi il palladio nella sua grandezza e potenza, e quindi le rappresentazioni dovevano seguire gl' intendimenti e la divozione di chi reggeva la pubblica cosa ed eternare anco talvolta i fasti gloriosi e sacri della sua storia. Perciò nei mosaici antichi di S. Marco l'iconografia in sostanza è greca, quanto alle figure ed alle composizioni, non però ligia in tutto ai dettami di quella scuola, massime nella scelta e distribuzione dei soggetti fra le varie parti del tempio, che, come vedremo, offre invece un magnifico piano precogitato, unico nel suo genere.

Prima però d' inoltrarci nello sviluppare il tema così enunciato, dobbiamo fare un' importante distinzione. I mosaici antichi di S. Marco, bene considerati, vanno divisi in tre diverse categorie. Delle quali facendoci a discorrere, tratteremo prima di quella che concerne le opere più recenti che sono nel Battistero e nella Cappella di S. Isidoro; poscia di quella che comprende i mosaici dell' atrio e l'unico superstite degli antichi sulla facciata; finalmente parleremo di quella che si estende a tutto l'interno del tempio ed abbraccia anche le opere moderne, in quanto possono ritenersi con fondamento la riproduzione delle antiche.

I MOSAICI DEL BATTISTERO E DI SANT' ISIDORO.

Queste opere sono, almeno in gran parte, fra le antiche, le più recenti ed inoltre di data certa, perchè fatte eseguire dal celebre Doge Andrea Dandolo che tenne la sede ducale dal 1342 al 1354. Sono esse di stile greco, ma molto probabilmente fatte da artisti veneziani, nei quali era passata l'arte da quella scuola. Vi si vede infatti una certa morbidezza di forme, una vivacità di colorito, una espressione negli atteggiamenti e nei volti delle figure, che accenna ad un progresso nell' arte, quale i greci non raggiunsero nè al-

Furna d'Agrafe, che vi aveva raccolto le antiche tradizioni della iconografia sacra orientale, aiutato dal suo allievo Cirillo di Scio e seguendo i precetti del celebre Manuello Panselinos di Tessalonica. Il libro era antico assai e s'era andato sempre più completando coi secoli. Anche quello del monaco Joasaf era carico di postille.

In appresso il Didron trovò altro monaco pittore di nome Macarios, col mezzo del quale potè avere una copia del prezioso manoscritto, che publicò, corredandola d'importanti note ed intitolandola, come abbiamo detto di sopra: *Manuel d'Iconografie chrétienne grecque et latine*.

Il manoscritto incomincia con una patetica invocazione a Maria. Dice che S. Luca di tutto quello che possedeva in scienza e ricchezza spirituale, niente di meglio potè offrire a Maria che la rappresentazione della bellezza ammirabile e piena d'attrattive ch'egli aveva contemplato co' suoi propri occhi. L'Autore del libro si propone di fare lo stesso; ma sentendosi troppo al di sotto dell' ardua impresa, chiede il celeste aiuto.

Il secondo capitolo è diretto ai pittori ed a tutti a coloro che, amando l'istruzione, prenderanno a studiare il libro; ed è una breve prefazione sottoscritta da quel monaco Dionigi di cui abbiamo fatto cenno di sopra. Vengono in terzo luogo gli esercizî preliminari necessarî per coloro che vogliono apprendere l'arte, e finalmente un invito a questo studio e poche parole di conclusione.

Dopo di questa introduzione, viene quella che propriamente s'intitola la *Guida della pittura*. La prima parte versa tutta sopra i particolari tecnici e tratta del modo di levare i lucidi, di preparare il carbone, i pennelli, la colla, il gesso, i colori, di fare i nimbi dei santi, le dorature e mille altre cose. Dice poi come lavorano i moscoviti, come i cretesi; poi dà le proporzioni del corpo umano e finisce col modo di restaurare gli antichi dipinti.

La seconda parte insegna come si rappresentino le maraviglie dell' antica legge, cioè i nove Cori angelici, la caduta di Lucifero, la creazione d'Adamo, ecc. ecc., e dà i motti che devonsi applicare a ciascun soggetto. Segue il modo di rappresentare le maraviglie dell' Evangelio, che cominciano con l'Annunciazione e vanno fino a Cristo unto con l'unguento dalla Maddalena; indi vengono la Passione di Cristo, le Parabole, la divina Liturgia, l'Apocalisse, il Giudizio finale. A ciò s'aggiungono le rappresentazioni delle feste della Madre di Dio che cominciano con l'Immacolata Concezione e finiscono con le 24 stazioni. E qui succedono i dodici Apostoli, gli Evangelisti, i miracoli dei principali Santi, i Martiri dei varî giorni dell'anno, le Allegrezze e Moralità, e la Vita insensata del mondo ingannatore.

La terza parte tratta della distribuzione dei soggetti ed insegna come si debbano dipingere le differenti altezze dei muri d'una chiesa. « Allorchè voi vorrete dipingere i muri d'una chiesa » così la Guida, « fate prima alla sommità della cupola un cerchio di varî colori simile all' arco baleno che si vede sulle nubi in tempo piovoso. Nel mezzo rappresentate Cristo benedicente e portante sul suo seno l'Evangelio; e scrivete questa epigrafe: « Gesù Cristo, l'Onnipotente ».

$\overline{\text{IHC}}$ $\overline{\text{XP}}$

O ΠΑΝΤΟΚΡΑΤΩΡ

Intorno al cerchio fate una folla di Cherubini e di Troni e scrivete quest' epigrafe: *Videte quoniam ego sum solus et non sit alius Deus praeter me.* (Deuter. XXXII, 39). Al di sopra dell'Onnipotente (verso il Coro) fate all'ingiro gli Ordini degli Angeli ed in mezzo ad essi, all' Oriente, la S. Vergine con le mani stese da ciascun lato..... Di fronte ad essa, verso l'occidente, farete il Precursore e al disotto di essi i Profeti. Più al basso, nei pennacchi, rappresentate i quattro Evangelisti.

Dopo di ciò viene il primo ordine delle pitture. « Entro il Santuario », prosegue la Guida, « nel mezzo della vôlta situata verso Oriente, sotto i Profeti che sono in alto, fate la S. Vergine assisa sul trono e portante Cristo bambino..... Ai lati ponetevi gli Arcangeli Michele e Gabriele in atto d'adorazione. Di seguito, alla sinistra, cominciate a rappresentare le dodici festività principali, la santa Passione ed i miracoli che seguirono la Risurrezione. Rappresentate ciò al di sotto dei Profeti, facendo tutto il giro della chiesa e rimontando verso il lato destro (meridionale) della parte elevata. Egli è così che si fa il primo ordine della pittura ». In seguito vengono a tergo gli altri ordini delle pitture. Poi viene il modo di dipingere il *nartece*, la fontana, il refettorio, e s'insegna come convenga ornare una chiesa che ha quattro volte in croce ed un' altra che sia coperta da vôlta a botte.

Segue un'Appendice, e questa dimostra come i greci abbiano imparato a dipingere le sante imagini. Tratta del carattere del viso e del corpo di N. S., come lo insegnarono coloro che lo videro coi loro occhi, e del carattere della Madre di Dio. Insegna poi come si rappresenti la mano che benedice. Finalmente dà le iscrizioni allusive alla SS. Trinità, gli epiteti da scriversi sulle imagini di Cristo e della Madre di Dio, le iscrizioni da porsi sul Vangelo, secondo i luoghi in cui è rappresentato, quello dei cartelli degli Angeli, delle feste della Chiesa e delle feste ed imagini dei Santi.

« Noi abbiamo appreso », dice la Guida, « non solamente dai santi Padri, ma anzi dagli Apostoli ed osiamo dire da Cristo medesimo, il modo di fare le sante imagini. Noi rappresentiamo Cristo sotto forma umana, perchè apparve sulla terra conversante con gli uomini e si fece uomo mortale simile a noi, eccetto che nel peccato (Baruch). Noi rappresentiamo egualmente il Padre Eterno come un vecchio, perchè così lo vide Daniele (Cap. VII)..... » Ma (segue a dire) « allorchè noi rendiamo omaggi di venerazione ad un'imagine, noi riferiamo quest' omaggio al Prototipo che quest' imagine ci rappresenta..... Noi non adoriamo già i colori e l'arte, ma il tipo del Cristo che è nel cielo: perciocchè, dice S. Basilio, l'onore reso a un' imagine s'indirizza al modello ». E conclude: « Noi operiamo adunque con saviezza, rappresentando ed onorando le sante imagini. Anatema ai calunniatori e ai bestemmiatori ». Parole ben degne, osserva il Didron, di stare sulla bocca dei greci, ch' ebbero tanto a soffrire dagli Iconoclasti.

(1) Lo stile di questo mosaico lo dimostra evidentemente opera del secolo XV. Però dall' analogia che presenta coi mosaici circostanti si arguisce dover essere stato rifatto sul disegno di prima.

(2) I mosaici di Monreale furono incominciati l'anno 1174 e compiuti verso il 1189.

lora nè poi e non hanno ottenuto nemmeno in oggi in cui i monaci del monte Athos dipingono come sei o sette secoli addietro. Ciò va detto singolarmente della cappella di S. Isidoro, i cui mosaici sono evidentemente posteriori a quelli del Battistero. In questo invece si manifesta un po' più la maniera greca, ed anzi si trovano delle figure identiche a quelle che vedonsi in alcune chiese della Grecia, com'è accennato nella nota della pag. 335.

Anche la distribuzione dei soggetti partecipa in parte della regola della iconografia greca. La cappella ha presso a poco la stessa forma dell'Atrio, del quale quasi si può dire sia la prolungazione. Perciò facilmente potè essere stata assomigliata al *nartece* e decorata secondo l'uso di questo. E di vero *se il nartece abbia due cupole*, dice la Guida, *rappresentate in una di esse la riunione degli Spiriti alla maniera seguente: descrivete un circolo e fate nel centro Cristo, con gli ordini degli angeli, ecc.* (1). Ora ciò noi vediamo appunto fedelmente eseguito nella cupoletta sopra l'altare. In quanto però può avere relazione con l'ufficio proprio del luogo, l'applicazione e distribuzione dei soggetti si vede fatta con savio accorgimento ed in modo allusivo all'ufficio stesso. Egli è anzi probabile che ve l'abbia tracciata lo stesso Doge Andrea Dandolo, quegli che fece decorare a sue spese il Battistero e volle avervi la propria tomba: il più chiaro per ingegno, dottrina ed amore alle arti, di quanti tennero il principato in Venezia.

Le composizioni allusive al luogo cominciano nella cupola che sta sopra la fonte battesimale e girano in alto sulle pareti che la circondano. La prima contiene nel centro una magnifica figura di Cristo in atto di mandare gli Apostoli a predicare l'Evangelo ed a battezzare per tutto il mondo; i quali Apostoli vi si vedono rappresentati all'ingiro in atto appunto di conferire il battesimo nelle varie città o regioni da essi evangelizzate, come accennano le scritte: *Sanctus Petrus baptizat in Roma; Sanctus Bartholomaeus baptizat in India; Sanctus Thadaeus baptizat in Mesopotamia*, e così di seguito. Nei pennacchi vedonsi i quattro dottori della Chiesa Gregorio Nazianzeno, Basilio, Atanasio e Grisostomo, con motti allusivi al sacramento del Battesimo tratti dai loro scritti e tradotti in versi leonini. Finalmente nelle lunette all'ingiro stanno in sette quadri i fatti principali della storia di S. Giovanni Battista. Nell'ottava lunetta poi, che è quella di prospetto sopra l'altare, vedesi Cristo crocifisso, dal cui costato aperto dalla lancia, uscì, mista al sangue, l'Acqua della redenzione, in virtù della quale perpetuossi nell'acqua battesimale la virtù di mondare le anime. Ai piedi della croce sta la Vergine con San Giovanni Evangelista, S. Giovanni Battista e S. Marco; ed ai lati, genuflessi, il Doge Dandolo ed il suo gran cancelliere Rafaellino o Rafaino Caresini, e inoltre un terzo personaggio, ma ignoto.

La parte del luogo che corrisponde alla porta esterna e forma vestibolo alla cappella, mostra sulla volta il Salvatore fra i profeti e sulle pareti i Magi alla corte di Erode, la loro Adorazione di Cristo in Betlemme, la Fuga in Egitto e la Strage degli Innocenti.

Questi mosaici vedonsi condotti pressochè interamente secondo le norme della Guida della Pittura, come lo dimostra, per addurre un esempio, l'Adorazione dei Magi. La descrizione che ne fa la Guida è questa: *Una casa. La Santa Vergine, assisa sopra una sedia, porta il Cristo bambino che benedice. Dinanzi ad essa i tre Magi offrono i loro doni in cofanetti d'oro. L'uno dei re è vecchio con grande barba, ha la testa scoperta, s'inginocchia guardando Cristo e gli offre con una mano il suo presente e con l'altra tiene la sua corona. Il secondo re ha poca barba, il terzo non ne ha affatto. Essi si guardano fra loro e si mostrano il Cristo. Dietro la S. Vergine sta S. Giuseppe in piedi in atto d'ammirazione. Al di fuori un giovane tiene tre cavalli per le briglie* (1). Così la Guida. Ora tutto questo si vede nel mosaico del Battistero, con la sola differenza che il più vecchio dei re ha la corona in capo anzichè in mano e che non c'è S. Giuseppe, forse per difetto di spazio.

Non è così dei mosaici allusivi al Battistero. Sono pur essi, come abbiamo detto da principio, di stile greco, e ne fa prova il S. Giovanni Grisostomo trovato dal Durand essere una ripetizione esatta della stessa figura esistente in varie chiese della Grecia; però le rappresentazioni dei soggetti diversificano affatto dalle norme della iconografia greca, che, come sappiamo, sono tutte rigorosamente fissate nella *Guida della Pittura*.

LA FACCIATA, L'ATRIO E LA CAPPELLA ZENO.

Dopo la presa di Costantinopoli avvenuta l'anno 1204, il Doge Enrico Dandolo aveva fatto trasportare a Venezia una grande quantità di oggetti preziosi d'ogni genere, all'espresso scopo di adornare con essi la Chiesa di S. Marco, e fra questi, oltre ai famosi Cavalli di bronzo, molte colonne, molti marmi ed anche, dicono le cronache, *molto musaico* (2). A quei tempi non si conosceva certamente il modo, oggi in uso, di levare intatto il mosaico per trasportarlo e riapplicarlo, volendo, altrove; il che è un trovato moderno, anzi del tutto recente. Per *musaico* adunque dovevasi intendere il materiale con cui comporlo e precisamente lo smalto, che ancora non veniva fornito dalle fornaci di Murano.

La chiesa di S. Marco contava allora poco più di un secolo dal suo compimento, ed all'esterno e nell'atrio era tuttavia a muri nudi, come provarono a tutta evidenza le recenti scoperte fattesi in occasione degli ultimi restauri.

È fuor di dubbio pertanto che le colonne e gli altri marmi venuti in quella circostanza servirono a decorare la facciata, e che il materiale di smalto fu impiegato a comporre i mosaici della facciata stessa e dell'atrio. Che i mosaici della facciata siano stati eseguiti dopo la presa di Costantinopoli, lo provano i Cavalli di bronzo portati di colà che vedonsi dipinti nell'unico dei detti mosaici che ci è rimasto. Che poi la loro esecuzione abbia avuto luogo non molto dopo il citato avvenimento, ne fa fede la cronaca Da Canale che ricorda come compiuti i mosaici della facciata rappresentanti il trasporto del Corpo di S. Marco a Ve-

(1) Didron, *loc. cit.* pag. 435.

(1) Didron, *loc. cit.* pag. 159.

(2) Enrico Dandolo mandò da Costantinopoli... *molte tavole de marmo et colonne de porfido e marmoro con molto musaico per adornare la giexia de S. Marco (Cron. Magno*. Vedi il brano N. 78 nel volume dei Documenti per la storia della Basilica).

nezia, ed è anteriore all'anno 1275 al quale s' arresta la sua narrazione. Quanto poi ai mosaici dell'atrio, essi somigliano talmente al sopraccennato mosaico antico della facciata, da doverneli giudicare indubbiamente contemporanei (1). Di più li qualifica di quel tempo la forma dei caratteri e delle inscrizioni. Rappresentano tali mosaici i fatti dell'Antico Testamento, e la loro esecuzione deve avere incominciato indubbiamente da quelli della Creazione del mondo ed essere andata molto a rilento, perchè i mosaici sono molti ed assai minuti.

Ora, osservando attentamente i caratteri, si vede in essi un progresso dal principio alla fine del secolo XIII, in quanto che nei primi s' alterna il gotico col romano, ciò che era proprio dei primordii del detto secolo; negli ultimi invece predomina maggiormente il gotico, senza tuttavia quelle forme decise che questo genere di scrittura prese nel secolo XIV (2). Di più, seguendo l'andamento che deve avere tenuto l' esecuzione dei mosaici, si trova in fine del secondo braccio dell' atrio, sull' ultima arcata che precede la porta detta della Madonna, la figura di S. Pietro Martire, la quale è indubbiamente opera contemporanea alle altre di stile antico che la circondano. Ora questo santo fu canonizzato un anno dopo la sua morte, cioè nel 1253, da Papa Innocenzo IV; il che conferma come l' esecuzione dei mosaici dell'atrio abbia dovuto continuare più a lungo della metà del secolo XIII.

Tali mosaici poi sono di un genere particolare e distinti affatto da quelli dell' interno della Basilica, dove non hanno altro riscontro che ne' due Angeli che vedonsi sopra la porta del Tesoro. Questi Angeli sono in atto di venerare e custodire l' insigne reliquia della santissima Croce, che fu mandata a Venezia anch' essa da Enrico Dandolo e che rimase miracolosamente incolume nell'incendio del Santuario avvenuto l'anno 1231. La quale rappresentazione allusiva al prodigio conferma, per via della sua somiglianza coi mosaici dell' atrio, la data di questi da noi dimostrata di sopra; imperciocchè si collega con la formazione della odierna stanza del Tesoro (che prima era altrove), la quale si sa dai documenti avere avuto luogo poco dopo il disastro e quindi nella prima metà del secolo XIII.

Abbiamo detto testè che i mosaici dell' atrio sono di un genere particolare. Dobbiamo aggiungere che sono anche per istile, disegno e colorito, talmente conformi, da parere tutti d'una stessa scuola; e di più sì bene ordinati ed armonizzati nelle composizioni e nella distribuzione dei soggetti, da rendere per indubitato ch' abbia presieduto alla loro esecuzione un concetto prestabilito, un generale modello. Ora non è difficile, anzi molto probabile che da Costantinopoli, con tante altre preziosità, sia venuto anche questo.

Il modello o per lo meno un esemplare di esso, ma fatalmente in soli pochi brani, esiste tuttora e ne daremo il confronto. Dobbiamo però premettere per dovere di giustizia, che la felice scoperta ne è dovuta al Ch.mo sig. F. F. Tikannen, professore della Storia dell'Arte nell'Università di Helsingfors in Finlandia, il quale la fece tema d'una dotta dissertazione, che pubblicò l'anno 1888 nell' *Archivio storico dell' Arte.* (1).

I cenni poi che seguono sono tolti dall' insigne opera del P. Raffaele Garrucci, intitolata *Storia dell'Arte Cristiana nei primi otto secoli della Chiesa.*

Ora ecco di che cosa si tratta. Ai tempi di Enrico VIII, due prelati greci di Filippi portarono in Inghilterra ed offersero in dono a quel re un codice della Bibbia stupendamente illustrato da miniature, che poi dalla regina Elisabetta fu dato a sir John Fortescue e da questo a sir Roberto Cotton, possessore di un insigne biblioteca, sicchè il libro prese il nome di Codice o Bibbia Cotton (2). Disgraziatamente la biblioteca s'incendiò nel 1731 ed andò così in gran parte miseramente perduto il preziosissimo manoscritto. Era esso antichissimo, talchè il Tischendorf, che ne esaminò e trascrisse gli avanzi, lo giudica indubbiamente non posteriore al secolo V. Le miniature poi erano sì belle da venire preferite dagli intelligenti a quelle dello stesso Codice Busbeckiano esistente a Vienna. Ne conteneva duecentocinquanta in sessantacinque fogli, delle quali non ne rimasero che 130 circa, e fra queste pochissime in sufficiente stato, delle altre non più che frammenti. Tali rimasugli furono riprodotti in parte dalla Società degli Antiquarii di Londra, che venti ne inserì nel primo volume dei suoi *Vetusta monumenta;* due nuovi frammenti nè pubblicò il prof. Carlo Goerk di Mosca, e finalmente la copia esattissima e colorata di due intere miniature fu scoperta dal P. Garrucci nella biblioteca dei manoscritti di Parigi fra le schede Peiresciane.

E qui, senza bisogno d' altri preamboli, ognuno comprenderà che il modello dei mosaici nell' Atrio di S. Marco sta appunto nel Codice di cui parliamo. Per convincersene, più che tutti i discorsi, varrà all'uopo il confronto fra una delle copie delle miniature che troviamo riprodotte nell'opera del P. Garrucci e quella del mosaico corrispondente che vi poniamo di contro (3).

Qui per esempio abbiamo a sinistra la miniatura della Bibbia Cotton, a destra una scena della Genesi che vedesi nella prima cupoletta dell'atrio di S. Marco dinanzi alla porta di S. Clemente.

L' umana figura di Cristo è giovanile ed imberbe; ha il capo fregiato dal nimbo con entrovi una croce; tiene nella sinistra una croce in asta, e veste tunica e pallio bianco. I tre Angeli hanno fili d'oro intrecciati

(1) Qualche particolarità dimostra vie meglio la contemporaneità dei mosaici. Tale si è quella dell' abbigliamento di più donne nella storia di Mosè, che è nel semicatino della porta dell' atrio verso la Piazzetta dei leoncini. Esse tengono la veste rialzata sulla testa alla foggia delle dame veneziane del secolo XIII, come vedesi nel mosaico di quel tempo tuttora sussistente sulla facciata.

(2) Nelle prime iscrizioni dei fatti della Genesi vedonsi ancora la M e la N romane e la E romana usata alternatamente con la E gotica. Col tempo le lettere variano successivamente, finchè nel secolo XV prendono una forma decisa ed in particolare la E e la C si chiudono, come nella parola VENECIA e nelle altre della iscrizione che è sopra l'altare di S. Isidoro.

(1) *Le rappresentazioni della Genesi in S. Marco a Venezia e loro relazione con la Bibbia Cottoniana. Archivio storico dell'Arte*, Anno I, Roma, 1888, fasc. VI, pag. 212, VII pag. 257, IX pag. 348 e seg.

(2) Propriamente *Codex geneseos Cottonianus*. British Museum, Otho B. VI.

(3) Garrucci, Vol. III, Pitture non cimiteriali, pag. 44 e seguenti.

ne' capelli che cingono loro la testa a guisa di serto. Le loro ali sono piccole ed essi vanno a piedi nudi, vestiti di semplice tunica senza maniche, abbottonata sugli omeri, a cui è sovrapposta una tunichetta corta fino al ginocchio e cinta alla vita. La scena è del paradiso terrestre, il quale è simboleggiato dagli alberi pomiferi e da altre piante.

Questa rappresentazione è importante anche dal lato della iconografia sacra, ed ha in sè stessa il carattere della sua antichità. Iddio infatti vi è dipinto in figura allusiva alla sua futura Incarnazione; e si sa che i santi Padri dei primi tre secoli tennero che tutte le manifestazioni di Dio, ossia *Teofanie*, fossero del Verbo. Vi si vede ancora Cristo con l' insegna della croce in asta come nel mosaico ravennate del Mausoleo di Galla Placidia, che è pure del secolo V; dove però Cristo è in abito da pastore.

Eguale corrispondenza fra la Bibbia Cottoniana ed i mosaici dell' atrio vedesi pure in altre scene delle cui miniature furono riprodotti i frammenti nella lodata opera del P. Garrucci. Tale si è quella di Dio che presenta Eva appena creata ad Adamo. Di essa non rimane nella miniatura che la sola figura del Signore e parte del corpo della donna; ma questi avanzi corrispondono perfettamente al mosaico. Qualche leggera diversità scorgesi nei vestimenti dei due fratelli di Cam nella prima scena della ubbriachezza di Noè; ma gli atteggiamenti sono gli stessi. Copiata dalla miniatura apparisce la scena di Abramo che fa gli apparecchi per la partenza, e quella di Abramo stesso che introduce Agar nel talamo, dove persino i più minuti particolari del cortinaggio e delle imposte si rassomigliano. Altrettanto è da dirsi del convito dei tre Angeli ospitati da Abramo, di Giuseppe che spiega i sogni di Faraone e di Giuda che giura a Giacobbe di ricondurgli Beniamino dall' Egitto.

Provato così che i mosaici dell' atrio sono, si può dire, copiati dalle miniature di un codice sì antico e prezioso qual era la famosa Bibbia Cottoniana, ognuno vede il posto eminente che occupano tra i monumenti della iconografia sacra, mentre servono a riprodurre il Codice stesso che andò miseramente distrutto e a dare così agli studiosi un vastissimo campo d'investigazioni. E ben meritavano essi quell' esame minuto e profondo che con vastità di erudizione e larga copia di confronti, istituì su di essi, come abbiamo detto testè, il Ch. Autore da noi citato; al cui lavoro per ciò rimandiamo chi avesse vaghezza di spaziare in un tema si dilettevole ed istruttivo ad un tempo.

Dal canto nostro osserveremo soltanto che tutti questi mosaici dell'atrio nulla hanno di comune con le norme stereotipate della iconografia greca. Non è già che al tempo in cui si venivano eseguendo i mosaici anzidetti tali norme stessero registrate in un codice, qual è quello della *Guida della pittura*, mentre si ammette generalmente che questa debba essere posteriore al secolo XIV; ma se non erano ancora raccolte in un libro, esistevano tuttavia per tradizione le regole antiche della iconografia greca, con le quali più tardi fu composta la Guida. Noi vedremo infatti queste stesse regole applicate ai mosaici dell' interno della chiesa, che hanno l'aspetto di essere ben più antichi di quelli dell'atrio. In questo invece vediamo l'opposto. E di vero per citarne un esempio, stando alla iconografia greca, i cherubini dovrebbero essere rappresentati con due ali, i serafini con sei. Nell'atrio di S. Marco invece i quattro pennacchi della prima cupola di destra portano ciascuno un angelo con sei ali; ad onta di che la scritta che vi si legge è questa:

Hic ardent Cherubin Christi flammata colore,
Semper et aeterni solis radiata nitore,
Mistica stant Cherubim alas monstrantia senas,
Que Dominum laudant voces promendo serenas.

—

Analoghi a quelli dell' atrio per materiale e fattura sono i mosaici che decorano la volta a botte della Cappella Zeno. Essi rappresentano i fatti principali della vita ed il martirio di S. Marco, ed è da credere che fossero destinati a ricordare come quel luogo accogliesse per il primo le preziose reliquie dell' Evangelista: fosse cioè quella Cappella che il Doge Giustiniano Partecipazio aveva fatto erigere nell' angolo del suo palazzo per tenervi custodito degnamente il sacro deposito, fino a tanto che avesse avuto compimento la chiesa dedicata al glorioso Patrono della Repubblica. Il che attesta, fra le altre, la Cronaca Sagornina, dicendo del Partecipazio che, *tanti thesauri munus honorifice suscipiens, in sui palatii angulo peragere fecit capellam ubi illud reconditum possit reservari interimque esset Ecclesia expleta* (1).

L' INTERNO DELLA CHIESA.

Abbiamo detto da principio che, sebbene la Basilica di S. Marco abbia la forma d' una chiesa greca ed i suoi mosaici antichi siano di scuola greca, tuttavia l'influenza di questa non potè spingersi tant'oltre da far accettare le norme della sua iconografia, oltrechè nello stile e nelle composizioni, altresì nella scelta e distribuzione dei soggetti sulle pareti e vôlte del tempio. Era questo, come pur dicevamo, un sacro monumento che s'immedesimava con la grandezza e gloria del popolo che lo aveva eretto e che vi andava del continuo aggiungendo nuove ricchezze: monumento di cui aveva la cura l'altissima dignità dei Procuratori, alla quale erano innalzati i più cospicui e degni personaggi del veneto patriziato. Perciò vi si veggono osservati bensì gli usi liturgici proprii di que' tempi rispetto alle cose principali, con preponderanza anche, se vogliamo, delle norme della iconografia greca, siccome quelle che erano allora le meglio definite ed accettate, perchè più rispondenti al carattere dei sacri luoghi; ma in tutto il resto vi si vede regnare quella libertà ch'era propria delle chiese dell'occidente e che dava modo a chi reggeva la pubblica cosa di tramandare rappresentati nei mosaici ai posteri i sensi della pietà di que' tempi ed insieme i fasti della patria più cari e gloriosi.

Le stesse norme poi della iconografia greca, in quanto spetta alla destinazione dei soggetti, ancorchè fossero mantenute, restavano tuttavia modificate dalle necessità del luogo. Così nello assegnare le regole per la dipintura del Nartece, la Guida della pittura vuole che al di sopra della porta che mette in chiesa, la quale naturalmente, come in tutte le chiese greche, è, rispetto all' interno, rivolta all' Oriente, sia rappresentato Cristo in trono con in mano il Vangelo aperto e sopravi

(1) Vedi nel volume dei Documenti il brano al n.° 21.

le parole : *Io sono la porta : se qualcuno entra per me sarà salvo, ecç.*, ed ai lati la S. Vergine ed il Precursore (1). Ora nella nostra Basilica quel posto d' onore fu assegnato invece a S. Marco (se, come tutto fa credere, la magnifica figura moderna del Santo che ora si vede, occùpa il posto dell' antica), ed il Cristo in trono col Vangelo portante il passo allusivo testè accennato vedesi rappresentato bensì sopra la porta prinpale, ma nell' interno della Chiesa, ed in luogo del Precursore al fianco di Cristo vi si trova nuovamente effigiato S. Marco (2). La stessa Guida, dove tratta della distribnzione dei soggetti, prescrive che avendosi da istoriare una chiesa si debba fare dapprima alla sommità della cupola un cerchio di diversi colori e simile all'arco baleno, e che nel suo interno si debba rappresentare Cristo benedicente e portante sul suo seno il Vangelo, indi gli angeli e fra essi all' oriente la S. Vergine con le mani stese da ciascun lato e di fronte ad essa all' occidente il Precursore, poi più sotto i profeti e finalmente ne' pennacchi gli Evangelisti (3). Or tutto questo, con poche variazioni, troviamo a S. Marco. Anzi abbiamo detto nella parte storica che que' mosaici debbono essere stati i primi eseguiti, appunto perchè da Cristo, principio e fine di tutta la legge, dovevasi, secondo le norme liturgiche greche, prendere le mosse nella decorazione di un tempio. Se non che, mentre per una chiesa che, come quella di S. Marco, abbia cinque cupole, la Guida vuole che tutto questo sia rappresentato nella cupola centrale, nella nostra Basilica invece v'è in quella che sta sopra il Presbiterio.

Un terzo soggetto, comune però e per composizione e per situazione, sì alla iconografia greca come alla latina, si è la rappresentazione del finale Giudizio, solita a farsi sulla parete occidentale delle chiese sopra la porta maggiore. In S. Marco invece essa non potè figurare colà in causa del grande finestrone che tien luogo della detta parete e dovette quindi essere dipinta a mosaico sopra la grande vôlta corrispondente. Affrettiamoci a dire che il mosaico di cui parliamo è dei moderni; il che però non nuoce al nostro concetto, mentre le principali opere moderne di S. Marco, come vediamo nell' antico dipinto di Gentile Bellino rispetto alla facciata e come sappiamo, rispetto alle altre parti, dai documenti, furono fatte sugli antichi soggetti.

L'uso della rappresentazione del Giudizio finale è antichissimo nelle chiese dell'oriente e dell'occidente. Valfridio Strabone, morto l'anno 847, scrisse versi dimostranti le pitture dei due Testamenti da porsi sulle Basiliche. Bene importante, osserva il Garrucci, è l'indicazione che tale autore dà della pittura che avrebbe dovuto occupare la fronte occidentale dell' interno di una basilica, ovvero l' arco maggiore corrispondente, come appunto vediamo a S. Marco; la quale pittura è quella che i greci chiamano laconicamente *etimasia* (la preparazione), ma la cui vera formula, molte volte scritta a grandi lettere sopra ovvero ai lati del Trono portante la croce e gli strumenti della Passione, è questa : *HETOIMAΣIA TOY ΘPNOY, la preparazione del trono.* Il Durand nella monografia intitolata *Etude sur l' Etimasia, symbole du jugement dernier dans l' iconographie grecque chétienne* (Chartres, 1867), spiega con grande sfoggio di notizie e di monumenti che la formula sopraccennata allude al salmo IX, ov' è detto, *paravit in judicio thronum suum*, con quel che segue, e che la Croce e gli strumenti della Passione eretti sul trono sono i segni precursori dell'ultimo giudizio, predetti dal Vangelo con le parole: *Tunc parebit signum filii hominis in coelo* (1) Questa scena simbolica appresero dai greci anche i latini, e se ne vedono esempii nelle romane Basiliche, come anche nelle chiese gotiche di Parigi, di Reims, di Bourges, e noi l'abbiamo nella vicina Torcello. A S. Marco la scena è completa. Vedesi in alto il gruppo di Cristo giudice sopra le nubi con ai lati la S. Vergine ed il Battista; al di sotto v' ha il trono con la croce, il libro e gli strumenti della Passione fiancheggiato dagli angeli o dai cherubini; più sotto i due nostri progenitori in atto di adorazione. Ai fianchi della vôlta stanno nel primo ordine gli Apostoli in atto di giudicare le nazioni, e sotto di questi, alla destra i beati, alla sinistra i reprobi. Un fiume di fuoco scende di sotto ai piedi di Cristo e va ad inondare l' inferno, giusta il passo del salmo : *Ignis ante ipsum praecedet, et inflammabit in circuitu inimicos ejus.*

Fuori dei tre esempi fin qui citati, altri non ne abbiamo di concordanze nella distribuzione dei soggetti fra i mosaici di S. Marco e le regole della iconografia greca, nemmeno nelle parti principali, come sono le cinque cupole. Tali regole infatti prescrivono che la cupola del centro debba contenere alla sommità Cristo nell' arcobaleno fra gli spiriti celesti con l' epigrafe

$\overline{HIC}$ · $\overline{XC}$ · ΠANTOKPATOP

e al di sotto la S. Vergine, i profeti, ecc.; e le altre, una l'Angelo della Grande Volontà, la seconda l' Emmanuele, la terza la S. Vergine col Bambino, la quarta il Precursore. Ora, come vedremo a suo luogo, le cupole di S. Marco non seguono tali norme, ma rispondono invece ad un disegno distributivo tutto particolare ed al tutto diverso; ed a questo rispondono pure i soggetti rappresentati sulle volte e pareti del tempio.

Per ciò che spetta alla composizione delle singole rappresentazioni, parlando dei mosaici antichi, alcune sono strettamente conformi alle norme della iconografia greca, altre vi si uniformano in parte soltanto, altre in fine se ne staccano totalmente. Delle prime, talune corrispondono anche alla descrizione che ne dà la *Guida della pittura*. Tali sono quelle del Colloquio di Cristo con la Samaritana, della Guarigione del cieco nato ed altre. (2).

(1) Didron, *loc. cit.* pag. 436-437.

(2) La stessa composizione vedesi sulla lunetta della Cappella di S. Isidoro di fronte all' altare. Ciò può provare che sotto di essa esistesse un tempo una porta, la quale in fatto si vede, benchè otturata fino da quando l'androne esterno, che vi corrispondeva, fu chiuso nel secolo XV e convertito nella così detta *Cappella nuova*, dedicata alla Madonna dei mascoli.

(3) Didron, *loc. cit.* pag. 423.

(1) *Bullettino di Archeologia cristiana*, del comm. Gio. Batta de Rossi, II serie, anno III, pag. 127-128.

(2) Abbiamo già detto che, molto probabilmente la Guida non esisteva ancora ai tempi ne' quali si eseguivano i primi mosaici di S. Marco, ma che sistevano per tradizione le norme della iconografia, le quali più tardi furono in essa raccolte.

Per avere poi un saggio della osservanza rigorosa di tali norme, che notasi in alcuni mosaici, citeremo quello di S. Tommaso che mette il dito nella piaga di N. S. Il mosaico è dei più antichi, poichè evidentemente contemporaneo a quello della Crocifissione, che sta sulla stessa volta interposta fra le due cupole della navata maggiore, il quale deve essere anteriore al secolo XIII, vedendovisi i piedi di Cristo confitti con un chiodo per ciascheduno; ciò che si continuò a usare soltanto fino verso lo scorcio del secolo XII, in cui cominciossi a sovrapporre ne' crocifissi i piedi di Cristo ed a mostrarli confitti con un solo chiodo. La descrizione della Guida è questa : *Una casa e Cristo nel mezzo. Egli tiene alzata la mano destra e con la sinistra solleva la sua veste e scopre la piaga del suo costato. Tommaso si avvicina timoroso e mette una mano nel foro della piaga, tenendo con l'altra un cartello che dice : Mio Signore e mio Dio. Gli altri Apostoli stanno tutti d'intorno in atto d'ammirazione.* (Didron, loc. cit. pag. 203). Ora basta osservare la Tavola XVII,

Fra i mosaici che s'uniformano in parte alla Guida della pittura sono le figure antiche dei Profeti. Essi trovansi rappresentati nella cupola sopra il presbiterio, come anche nei rettangoli inseriti nelle pareti marmoree delle due navate minori ed in altri luoghi, e vi si vedono Salomone, Giona e Daniele senza barba, Giona calvo, Davidde ed altri con barba, quali rotonda, quali divisa al mento, come la Guida prescrive; mentre però Abacucco e Zaccaria, che dovrebbero essere imberbi, non sono tali ed altresì tutti i passi scritturali.che leggonsi nei cartelli tenuti dai Profeti sono diversi da quelli che dà la Guida (1).

Sin qui abbiamo parlato dei soggetti e delle composizioni che o corrispondono in tutto o per lo meno hanno qualche analogia con le norme della iconografia greca.

Alcune composizioni però se ne staccano affatto tra queste, parlando sempre delle antiche, abbiamo i fatti della vita di M. V. e di S. Giuseppe, che stanno sulla volta e sulla parete di contro all'altare della B. V. Nicopeia e che sono tolti in parte dal Protoevangelo di S. Jacopo il minore e da altri libri apocrifi, come nei due mosaici che qui citeremo per saggio (1). Il primo rappresenta la storia delle verghe per la scelta dello sposo da destinarsi a Maria, le quali vedonsi raccolte nel tempio con Zaccaria che prega e col motto: *Gignit virga nuces;* mentre nella seconda parte dello stesso quadro vedesi Zaccaria consegnare la verga fiorita e la santissima Sposa a Giuseppe, con sopra la scritta: *Hanc uxorem tibi duces* (2). Il secondo invece rappre-

che contiene uno degli spaccati della Chiesa, per convincersi che il mosaico situato sul voltone fra le due cupole maggiori rappresenta con tutta precisione la scena qui sopra descritta.

(1) Uno studio particolare meritano gli Apostoli. Questi vedonsi raccolti in numero di dodici in quattro luoghi, cioè: 1.° nell'Atrio, sopra la porta centrale che dal vestibolo mette in Chiesa; 2.° nel Battistero, sopra il fonte battesimale; 3.° nella prima cupola, dov'è rappresentata la Discesa dello Spirito Santo; 4.° nella cupola centrale dove stanno mirando Cristo che ascende in Cielo. Alcune altre figure antiche di Apostoli vedonsi sparse per la Chiesa. I sottarchi che precedono le cappelle di S. Pietro e di S. Clemente portano, l'uno i santi Andrea e Matteo, l'altro i santi Filippo e Giacomo. Gli Apostoli poi vedonsi anche nei mosaici antichi rappresentanti i fatti della loro vita, come S. Pietro, S. Marco, S. Filippo e S. Giacomo il minore, S. Bartolomeo, S. Matteo ed altri ancora. Nell'atrio, accanto ad ogni figura è scritto il nome dell'Apostolo che rappresenta, e sono dodici, ma compresi gli Evangelisti. Nel Battistero sono in parte diversi da quelli dell'Atrio e fra gli Evangelisti manca S. Luca. Nelle due cupole invece mancano i nomi, ma ivi pure comprendonsi gli Evangelisti, e lo si rileva dal libro che taluni di essi portano in mano, mentre altri hanno il rotolo. Difatti si sa che, tanto in Oriente, quanto in Occidente, usavasi in antico per lo più di rappresentare i patriarchi ed i profeti col rotolo in mano, talvolta chiuso e talvolta sciolto in parte, e portante scritto un passo biblico; mentre gli Apostoli furono effigiati, alcuni col libro ed altri col rotolo. La quale particolarità, riguardo ai patriarchi e profeti, era simbolica, perchè il rotolo nelle loro mani rappresentava la fede che manifestavasi ai loro tempi sotto il velame delle figure, e della quale avevasi soltanto una conoscenza imperfetta. Degli Apostoli invece alcuni portavano il libro, ed erano quelli che, come gli Evangelisti, lasciati avevano degli scritti; altri il rotolo, che in questo caso era simbolo della loro predicazione. La cosa è attestata da Guglielmo Durand, vescovo di Mende, autore del secolo XIII, il quale, nel suo libro intitolato *Rationale divini officii*, dice espressamente: *Adverte quod patriarchae et prophetae pinguntur cum rotulis in manibus; quidam vero apostoli cum libris et quidam cum rotulis;* e ne dà la spiegazione da noi qui addotta.

Questa regola, però, secondo Didron (loc. cit. pag. 301), non deve essere presa come assoluta, avendosi degli esempi nei monumenti d'occidente di patriarchi e profeti con libri in mano e di apostoli che dovrebbero avere il libro e che invece portano il rotolo. Anche in oriente qualche eccezione ebbe luogo, e la stessa Guida della scrittura ne contiene riguardo agli apostoli. Secondo essa la loro rappresentazione dovrebbe farsi a questo modo:

S. Pietro: vecchio con barba rotonda. Tiene un'epistola su cui è scritto: «Pietro, apostolo di Gesù Cristo.»

S. Paolo: calvo, barba grigia ed appuntata. Tiene le sue dodici epistole rotolate e legate insieme.

S. Giovanni il Teologo: vecchio calvo, grande barba poco folta. Tiene il Vangelo.

S. Matteo evangelista: vecchio con gran barba. Tiene il Vangelo.

S. Luca evangelista: giovane coi capelli arricciati e poca barba. Sta dipingendo la Madre di Dio.

S. Marco evangelista: capelli grigi, barba rotonda. Tiene il Vangelo.

S. Andrea: vecchio coi capelli arricciati e barba spartita in due. Porta una croce ed un rotolo.

S. Simeone lo zelante: vecchio, calvo, barba rotonda.

S. Giacomo: giovine, barba nascente.

S. Bartolomeo: giovine, barba nascente.

S. Tommaso: giovine, imberbe.

S. Filippo: giovine, imberbe.

Tutti questi personaggi hanno il rotolo in mano. (DIDRON, loc. cit. p. 299).

Sin qui la Guida, la quale, come si vede, per conservare il numero di dodici, fa degli Apostoli una lista sua propria.

Gli Apostoli infatti, quali furono eletti direttamente da Cristo, erano Pietro, Giacomo figlio di Zebedeo, Giovanni fratello di Giacomo, Andrea, Filippo, Bartolommeo, Matteo, Tommaso, Giacomo figlio d'Alfeo, Giuda suo fratello detto anche Taddeo, Simone il Cananeo, e Giuda Iscariote. (Così nei Vangeli di S. Luca cap. VI, di S. Marco capo VII e di S. Matteo capo X). Quest'ultimo essendosi fatto traditore e suicida, gli fu dagli Apostoli sostituito S. Mattia. Più tardi S. Paolo si convertì e divenne Apostolo egli pure, ed a lui si aggiunsero i due altri evangelisti S. Luca e S. Marco. In tal guisa gli Apostoli, escludendo Giuda Iscariote, sarebbero quindici. Tuttavia, sia per il senso mistico che in antico attribuivasi al numero di dodici, sia in omaggio al numero stesso come stabilito da Cristo nella chiamata dei suoi Apostoli, il fatto è che tutti i monumenti figurati non ne rappresentano che dodici.

Di là, osserva giustamente il Didron (loc. cit. pag. 302), mille difficoltà per riconoscere i singoli apostoli, quando un nome, un attributo, un indizio qualunque non li caratterizzano, in forza appunto della varietà e dell'arbitrio che regnarono nella scelta di questi dodici. Si sa che gli attributi che ora distinguono gli Apostoli, e consistono la più parte negli strumenti del loro martirio, non furono dati ad essi che verso il secolo XIV. Solo S. Pietro nel secolo XI ebbe per distintivo le chiavi, e S. Paolo nel successivo la spada. Nè giovano nemmeno i simboli che, anche nei monumenti antichi, accompagnano il più delle volte gli Evangelisti, perchè questi mancano allorchè si trovano rappresentati nel numero degli Apostoli. Solo i santi Pietro e Paolo si riconoscono a prima vista, anche indipendentemente dalle chiavi e dalla spada, essendosi conservato, si può dire, per tradizione, l'aspetto di questi due grandi e caratteristici personaggi, i cui ritratti erano conosciuti ed eseguiti fino dai primi secoli della Chiesa.

A S. Marco noi troviamo nell'atrio gli stessi Apostoli che dà la Guida. I mosaici che li rappresentano sono evidentemente anteriori di molto a quelli del resto dell'atrio, che danno i fatti della Genesi, e che abbiamo dimostrato dover essere del secolo XIII; il che si riconosce dalla qualità degli smalti e dalla diversità della maniera e del disegno. Anche il modo in cui sono rappresentati si avvicina a quello del codice del Monte Athos. S. Pietro occupa il posto distinto alla destra della B. V., è vecchio con i capelli increspati e la barba rotonda. S. Paolo sta alla sinistra, è calvo con lunga barba che finisce in punta. S. Giovanni è vecchio, calvo, con lunga barba. S. Matteo è vecchio anch'egli con lunga barba. S. Luca è giovane con poca barba. S. Marco ha capelli grigi e barba rotonda. S. Andrea è vecchio con barba bianca e porta una piccola croce, appunto come nella Guida. S. Simone ha barba rotonda. S. Giacomo è giovane con barba nera a punta e così S. Bartolommeo. S. Tommaso e S. Filippo sono giovani e imberbi. Quanto agli attributi, i quattro Evangelisti e S. Paolo portano il libro, gli altri tutti il rotolo, S. Andrea, come abbiam detto, la croce e S. Pietro le chiavi. L'ordine però secondo il quale trovansi distribuiti non è quello della Guida. Partendo dal centro, in cui havvi l'imagine della B. V. col Bambino, alla destra di essa troviamo: S. Pietro, S. Giacomo, S. Simeone, S. Filippo, S. Matteo e S. Marco; alla sinistra, S. Paolo, S. Andrea, S. Tommaso, S. Bartolommeo, S. Luca e S. Giovanni.

Nel Battistero la rappresentazione degli Apostoli, oltrechè essere di molto posteriore a quella dell'atrio e delle cupole della Chiesa, è anche allusiva al luogo, e perciò la scelta degli Apostoli è fatta secondo le città ed i paesi nei quali ciascuno di essi ebbe la sua principale residenza ed amministrò più che altrove il Sacramento del Battesimo, essendo anzi rappresentati in atto di battezzare, con le scritte: *Sanctus Petrus baptizat in Roma, Sanctus Bartholomeus baptizat in India*, etc. etc. Essi sono, S. Pietro, S. Bartolommeo, S. Taddeo, S. Mattia, S. Marco, S. Giovanni evangelista, S. Giacomo il minore, S. Filippo, S. Matteo, S. Simone e s. Tommaso.

Perciò che spetta alle due cupole della chiesa, mancando i nomi, non si ha la certezza che dei santi Pietro e Paolo, che sono l'uno appresso l'altro nel posto più distinto, cioè di fronte all'ingresso, ed il primo dei quali nella cupola centrale ha in mano le chiavi ed anche una croce in asta con doppia traversa. Degli altri non si possono che congetturare i nomi dagli indizii che offrono secondo le indicazioni della *Guida della pittura*.

Passando ora agli Evangelisti, noi li troviamo rappresentati nei pennacchi della cupola centrale in atto di scrivere i loro Vangeli. Nei pennacchi della cupola sopra il presbiterio v'hanno invece i quattro animali che ne formano i simboli.

La *Guida della pittura* non assegna i loro posti. Secondo il Didron nella più parte delle cupole delle Chiese d'oriente San Giovanni è al Nord-Est, S. Matteo al Sud-Est, S. Marco al Sud-Ovest, S. Luca al Nord-Ovest. Secondo lo stesso autore, l'uso della Chiesa latina invece porta che sia collocato nel primo dei detti luoghi S. Matteo (Didron, loc. cit. pag. 425). Ora così è appunto a S. Marco sotto la cupola centrale. Ivi si vede S. Matteo al N. O., S. Giovanni al S. E., S. Luca al S. O., e S. Marco al N. O.; ossia precisamente una distribuzione inversa a quelle delle chiese d'Oriente.

Altra distribuzione poi v'ha nei simboli che stanno sui pennacchi della cupola sopra il Presbiterio. Tenendo lo stesso ordine, troviamo prima S. Marco nel posto di S. Matteo, quindi S. Matteo, S. Giovanni, e S. Luca, rispettivamente nei posti di S. Giovanni, s. Luca, e S. Marco.

(1) Vedi a questo riguardo il libro intitolato: *Codex apocryphus Novi Testamenti*, etc. Lipsiae, 1832, sumpt. Frid. Christ. Guilielmi Vogel.

(2) Loc. cit., pag. 207 e 357. Quel curioso verso: *Gignit virga nuces* etc. merita un cenno; ed ecco ciò che intorno ad esso ci scriveva il dottissimo

senta l'Annunciazione, con l'Angelo in aria, e Maria al pozzo che attinge acqua e sopra la scritta: *Nuntiat, expavit* e dall'altra parte il Sacerdote con un vaso in mano in atto di porgerlo a Maria seguita da altre vergini e la scritta: *Quo tingat vela paravit.* Narra il Protoevangelo che Maria, essendo uscita per attinger acqua, udì una voce che le diceva: *Ave gratia plena, Dominus tecum, benedicta tu in mulieribus;* la quale non sapendo donde venisse, n'ebbe timore e rientrò in sua casa, dove le apparve l'Angelo Gabriele che la tranquillò dicendole: *Ne timeas Maria, invenisti gratiam apud Dominum.* Quando poi ciò avveniva, la Vergine, secondo il testo che andiamo citando, stava filando porpora e cocco per il velo del tempio che il Sommo sacerdote aveva divisato di far tessere con preziose materie a colori diversi per mezzo di vergini donzelle della schiatta di Davidde, fra le quali Maria, a cui era toccato in sorte di dover tingere e filare il cocco e la porpora. Di qui il Sacerdote che ha preparato la tintura *(quo tingat vela, paravit)* e ne consegna il vaso alla Vergine (1).

Vi sono inoltre a S. Marco delle rappresentazioni allegoriche, le quali, in fatto di mosaici, crediamo tutte sue proprie. Tale si è quella dei quattro fiumi dell'Eden che vedonsi simboleggiati in altrettanti uomini ciascuno dei quali intento a versar l'acqua da un vaso, nei pennacchi della cupola centrale sotto gli Evangelisti, con i loro nomi Gyon, Fison, Tigris ed Eufrates. Tale si è pure quella delle Virtù e Beatitudini, in sedici figure allegoriche situate all'ingiro della cupola centrale e che rappresentano la Speranza, la Fede, la Giustizia, la Fortezza, la Temperanza, la Prudenza, l'Umiltà, la Benignità, la Contrizione, l'Astinenza, la Misericordia, la Pazienza, la Castità, la Modestia, la Costanza, e la Carità. Queste ultime allegorie hanno in sè la particolarità di essere identiche a quelle che vedonsi scolpite in marmo in uno degli archivolti che girano all'esterno sopra la porta maggiore della Basilica. Esse meritano un'attenta considerazione come pitture simboliche, ma è superfluo l'occuparsene qui, mentre una Memoria speciale in questa stessa Parte III dell'Opera ne tratta diffusamente, facendo il parallelo tra esse e le anzidette sculture.

Prescindendo però da simili particolari soggetti e rifacendoci alla generalità dei mosaici antichi di San Marco, noi possiamo conchiudere che in essi prevale l'iconografia greca; ma che, giova ripeterlo, ciò è delle singole rappresentazioni, non del concetto generale, come presso i Greci, dove l'iconografia è una legge assoluta ed indeclinabile. Al contrario uno studio accurato della distribuzione dei principali soggetti in San Marco e dei motti che li accompagnano, la dimostra, come abbiamo già detto, opera di un Piano iconografico tutto speciale e ragionatissimo, quale soltanto poteva essere concepito e dettato da una mente elevata, da un uomo insigne espressamente chiamato a comporlo.

Quest'uomo, secondo i cronisti e gli storici, vuolsi che sia stato il celebre Gioacchino abate di S. Fiore, calabrese di nascita e noto per la sua dottrina e santità di vita, talchè gli si attribuiscono miracoli e profezie ed è annoverato fra i santi.

Stefano Magno nelle sue cronache afferma, parlando della Chiesa di S. Marco, che *el maistro la ordenò fo l'Abate Gioachin* (1). Altra cronaca che si conserva nella Biblioteca universitaria di Padova, dice: *In lo anno 1070.., la qual chiesa* (S. Marco) *fu lavorata tuta di musaico et ordinatta per il beatto Joachim abatte et fata con figure per lui ordinatte, le qual tratte del testamento vecchio, sono tenute et cognussude vere proffetie* (2). Il Canonico Stringa, del resto così preciso nelle sue notizie intorno alla chiesa di S. Marco, dopo aver notato la venuta dell'Abbate Gioacchino *pochi anni dopo che si diede a lavorar in questa chiesa di mosaico*, soggiunge che prese stanza stabilmente nella stessa Chiesa, e cita persino *il luogo della Chiesa molto angusto et rimoto, che tuttavia si mostra per sua habitatione* (3).

Vero è che i cronisti non concordano sul tempo preciso in cui fu a Venezia il personaggio di cui discorriamo. La cronaca citata di sopra accenna l'anno 1070, quello cioè, in cui, secondo essa e secondo altre cronache, il Doge Domenico Selvo cominciò a far decorare di mosaici la chiesa di San Marco. Fra Felice Fabri, che molte tradizioni attinse a Venezia nel viaggio che fece gli anni 1483, 1484, quand'era di passaggio per Terrasanta, nel suo *Evagatorium*, trae le notizie sull'Abate Gioacchino da S. Antonino Vescovo di Firenze (5), che nella *Summa quadripartita* (6) ne parla a lungo, e dopo aver narrato dei mosaici fatti eseguire con ispirito profetico dallo stesso Abbate, soggiunge: *Ond' è che in questo tempio* (S. Marco) *la effigie, e il nome del nostro Santo Padre Domenico furon presciti un centovent' anni anzich'egli nascesse* (7). Que-

Canonico di S. Marco Mons. Domenico Zarpellon. « Cornelio Alapide, che » tutto raccoglie ciò che ha relazione con la S. Scrittura che interpreta, non » fa menzione alcuna della *verga fiorita di S. Giuseppe.* Il Sandini *(Hist. de » Sacra Familia)*, citando l'*Ev. de Nativit. Mariae* ed il *Protoev. S. Jacobi*, » dice che ricordando il vaticinio d'Isaia *Egredietur virga de radice Jesse et » flos de radice ejus ascendet*, gli aspiranti alla mano della B. V., *jussu sa- » cerdotum, detulerunt virgas suas ad altare*, e che quella soltanto di S. Giu- » seppe si ritrasse fiorita, e sulla sua sommità apparve lo Spirito Santo in » forma di colomba, la quale volò sul capo a S. Giuseppe. Fu abbracciata » più universalmente la tradizione dei fiori che quella della colomba, e per- » ciò la pittura cristiana rappresentò la sola verga fiorita.

» Ma perchè quel verso che è nel mosaico dice *nuces*, non *flores*? An- » zitutto per ragione di ritmo può il poeta avere usato *nuces* in luogo di *flores;* » e nulla osta che si nomini il frutto per il fiore che ne è la causa, il prin- » cipio, il segno. — Ma perchè *nuces*?

» L'Ab. Orsini, diligente scrittore, nella Vita della Vergine nota che » la verga di S. Giuseppe era di *mandorlo* (e pare che tali fossero anche le » altre), e quando si vide prodigiosamente fiorita, uno dei concorrenti, d'alto » lignaggio, perduta la speranza, ruppe per rammarico la sua verga e si rin- » chiuse in una grotta del Carmelo con i discepoli di Elia. Il fatto dell'uomo » che spezza la verga vedesi rappresentato anche nel celebre dipinto di Raf- » faello.

» Ora, pure ritenendo che il poeta pel ritmo abbia usato il nome del » frutto per quello del fiore, potè anche avere usato *nuces* per *amygdalas*, » perchè un frutto con l'altro ha somiglianza. Tanto è vero che trovasi nella » *Regia Parnassi* citato il verso di Sereno (Sereno Ammonico, che visse sotto » Caracalla e scrisse di cose medicinali):

» Fertur amygdalinae succus *nucis* esse bibendus ».

» Si potrebbe anche citare a questo proposito il costume degli antichi » pagani di spargere nelle nozze le noci sul pavimento, da cui il verso di » Virgilio: *sparge, marite, nuces.* Del quale costume varie sono le spiega- » zioni che si danno; ma la più verisimile è quella che ci dà il *Corpus abso- » lutissimum Antiquit. Romanarum* (Jo. Rosinus, Th. Dempster, etc.) « *ut se » puerilibus omnibus ludis renunciare et juvenilia cuncta ludicra relinquere » maritus eo judicio testaretur* ». — È egli però possibile che volesse alludere » a questo l'autore del verso? La mancanza assoluta d'altre allusioni ai co- » stumi del Gentilesimo rende improbabile una tale supposizione, e quindi » è più verisimile la spiegazione data da principio, quella, cioè, di *nuces* » prese per *flores amygdali.* »

(1) Codex apocryphus etc., pag. 366.

(1) Cron. Magno, Parte VI, Cod. cl. VII. Italiani, N. 518, carte 36 t°., Biblioteca Marciana.

(2) Bibl. Univ. di Padova, Cod. N. 874.

(3) Stringa. *Aggiunte alla Venezia del Sansovino*, 1604, c.te 58.

(4) *Evagatorium in terra Sancta* stampato a Tübingen nel 1849 e tradotto da Vincenzo Lazzari, per la parte che riguarda Venezia, nel 1881.

(5) .... *come leggiamo nelle Croniche di Antonino*, Parte II, Titolo 23, Cap. 1 e 2.

(6) Di quest'opera havvi un esemplare incunabulo nella Biblioteca d S. Marco.

(7) *Evagatorium* etc., pag. 63.

sta data pertanto viene a concordare con quelle citate di sopra, poichè essendo nato S. Domenico l'anno 1170, si dee risalire per essa all'anno 1050.

Per lo contrario altri cronisti pongono la sua venuta oltre un secolo più tardi. Così il Sanudo, riferendosi all'anno 1185, dice: *Fo etiam in questo tempo, come in la cronicha Dolphina vidi, lo Abbate Joachim calavrese, qual vene a Venetia,* ecc. (1).

Dal canto loro i Bollandisti, la cui autorità va sopra tutte le altre, assegnano alla nascita dell'Ab. Gioacchino l'anno 1145 circa, la quale data rende più verosimile quella del Sanudo (2).

Del resto, se si ammette, come taluni opinano non senza buon fondamento, che l'incominciamento dei mosaici abbia avuto luogo l'anno 1100 (3) e se si riflette che le parole *pochi anni dopo* usate dallo Stringa (4), in lavori così lenti, possono bene applicarsi anche ad una ottantina d'anni, puossi ritenere concordata la presenza dell'Ab. Gioacchino col detto incominciamento, pur ammettendo, con la Cronaca Dolfina citata dal Sanudo, che tale venuta siasi verificata l'anno 1185 (5).

Fosse però l'Abate Gioacchino od altro l'ordinatore delle pitture a mosaico della basilica, certo si è che chi vi attese ideò per essa un disegno ragionatissimo e tutto proprio d'un monumento al tempo stesso cristiano e veneziano.

Naturalmente l'esecuzione dei mosaici deve avere richiesto più secoli di lavoro; ma ciò non toglie che il disegno generale sia stato fedelmente seguito e che vi si debbano riferire anche, per la massima parte, i mosaici dei tempi posteriori, non esclusi quelli che con la riproduzione dei soggetti di prima, sempre osservata in omaggio appunto alla eccellenza del detto Piano, nel corso dei secoli furono rinnovati.

L'idea del monumento cristiano e veneziano si manifesta subitamente a chi osserva il prospetto principale della basilica, che forma quasi il frontispizio dello stupendo poema destinato a svolgersi nell'interno del tempio. Quivi infatti si veggono rappresentati ne'luoghi più cospicui i cinque maggiori trionfi dell'Uomo-Dio, quali: la Morte di Croce, dipinta come di già avvenuta nella Deposizione, la Discesa al Limbo, la Risurrezione, l'Ascensione al cielo ed il Giudizio finale.

Questi mosaici occupano le quattro lunette in alto ed il semicatino centrale. In altri luoghi invece, pure distinti, ma di grado inferiore, cioè nelle quattro lunette e nelle volte delle porte minori, vedesi narrata la storia del massimo degli avvenimenti di cui Venezia potesse andare superba e per il quale la chiesa stessa veniva eretta, cioè l'acquisto ed il trionfale trasporto e la reposizione della preziosa salma del suo S. Marco.

Egualmente l'interno, cominciando dall'atrio, rappresenta epilogata la vita della Chiesa di Cristo e al tempo stesso le glorie religiose di Venezia.

L'atrio è come il prologo del poema, e nelle composizioni tratte dalla Genesi e dagli altri libri di Mosè, narra le grandi opere della Creazione e le prime vicende della umanità, con le divine promesse, i simboli, le profezie, tutto quello in una parola che prenunciò e raffigurò da lontano la venuta del Redentore e la costituzione della sua Chiesa. Alla prima origine di questa avendosi poi voluto associare il suo finale compimento e così epilogare l'idea fondamentale di Cristo, Alfa ed Omega, principio e fine di tutte le cose, con ingegnosa e fortunata combinazione fu fatto sì che una grande apertura nel soffitto al centro dell'atrio, detta *il pozzo*, e stupendamente decorata nelle sue quattro pareti, lasci vedere la grande vôlta estrema della Chiesa, dov'è rappresentato il trionfo finale di Cristo e della sua Croce, col frutto della Redenzione ne'nostri Progenitori risorti e glorificati.

Anche nell'atrio poi la religiosa Venezia si manifesta, sia con la divozione alla Vergine che vedesi in più luoghi rappresentata; sia con l'omaggio reso ai santi suoi Protettori, le cui figure adornano le arcate

(1) *Vite dei Dogi,* cod. autografo, Marciana, Cl. VII, 800, c.te 94 t.o, e presso il *Muratori* XXII, 521.

In una nota al brano di *Cronistoria cittadina* intitolato *Le prediche quaresimali*, e pubblicato come appendice nel N. 90 del giornale di Venezia *La Difesa* l'anno 1889 da Giovanni Saccardo, si legge: *Fatti Veneti* di Francesco Molda (Marc. VII, 553, pag. 99 e seg.) «È curiosa l'osservazione del Panigarola, (celebre predicatore milanese dell'Ordine francescano vissuto nel secolo XVI e che fu beatificato) sui due santi Francesco e Domenico espressi a Musaico in S. Marco: *affermò che dette figure fossero state fatte più che cent'anni avanti fossero nati al mondo*, come ancora si dice per tradizione; ma il Molin diversifica, soggiungendo che *furono ordinate dal Beato Hermagora venetiano,* mentre si dice che sono profezie del Beato Gioachino di S. Fiore calabrese.»

(2) I Bollandisti pongono l'ab. Gioacchino fra i Beati e danno la vita di lui con una particolareggiata discussione sulle sue profezie, nel T. VII del mese di maggio. Anche S. Antonino Arcivescovo di Firenze parla diffusamente delle profezie dell'Abate Gioacchino concernenti le figure esistenti in S. Marco (Historiae, Tit. XXIII, c. 1, § 1, Bibliot. Marciana).

Del resto, ecco la cronologia, secondo i Bollandisti, dell'Ab. Gioacchino e dei santi Domenico e Francesco.

Ab. Gioacchino	n. 1145 (circa)	m. 1202
S. Domenico	n. 1170	m. 1221
S. Francesco	n. 1182	m. 1226

(3) Vedi la Storia dei mosaici, parte I, pag. 302.

(4) Vedi sopra.

(5) Di questo personaggio, che, avvolto fra misteriose leggende e soggetto a disparati giudizî, è forse l'unico di cui sia fatto cenno come appartenente ai primissimi ordinatori di S. Marco, è opportuno che diciamo qualche parola.

Dante, che non iscriveva a caso, lo pone nella sfera del Sole, tra i dotti in divinità, presso S. Bonaventura:

. . . . «E lucemi da lato
Il calavrese abate Giovacchino
Di spirito profetico dotato.» (Paradiso, c. XII)

Era adunque grande la fama dell'abate Gioacchino nel tempo in cui Dante scriveva, se oltre all'altissimo posto, meritò dal poeta il riconoscimento del dono di profezia. Fu Gioacchino abate di S. Giovanni di Flore, nella diocesi di Cosenza, e fondatore dell'Ordine religioso detto Florense, che più tardi venne assoggettato alla regola Cisterciense. Inoltre di lui si ricordano nella teologia medioevale parecchi vaticinii, segnatamente quelli relativi ad Arrigo IV ed alla sua discendenza, e quelli sui futuri Ordini religiosi, che diedero forse origine alla supposizione relativa alle due figure di S. Marco.

Però, come avveniva facilmente nel Medio Èvo, alla leggenda cattolica si accomunò la leggenda eretica, e della persona dell'abate Gioacchino fu fatto un astrologo piuttostochè un santo. Sono parecchie le profezie o meglio gli epigrammi, che i nemici di questo o quel pontefice, segnatamente di Urbano VI, dettavano, attribuendoli poi all'antico monaco. V'è inoltre un oracolo attribuito all'abate Gioacchino da Ruggiero Rovedeno, di poco posteriore all'Abate, nel quale si assegna l'anno 1260 come data dell'apparizione dell'Anticristo, e, cosa strana, tale oracolo è riferito perfino nel commento che Pietro di Dante fa seguire alla terzina del canto XII del Paradiso, ove si parla di Gioacchino. Certo tale citazione non fa onore alla serietà di quel commentatore, che per le sue vicinanze all'Allighieri doveva conoscere la precisa opinione del poeta sull'Abate, opinione che del resto risulta dal testo stesso della Divina Commedia.

Tale maligna fama dovè probabilmente trarre origine da un errore teologico ritrovato nelle opere dell'Abate Gioacchino; errore ch'era implicitamente ritrattato con la sottomissione fatta dall'abate dei suoi scritti al giudizio del Pontefice, e con le facoltà avute dal medesimo di dedicarsi all'esposizione delle Sante Scritture. Ma della fama di Gioacchino di S. Fiore fa giustizia il divino poeta e dopo di lui il bollandista Daniele Papebrochio, il quale nel commentario dedicatogli rivendica i titoli che incontrastabilmente spettano all'abate Gioacchino per essere venerato fra i Beati.

Il Papebrochio stesso riporta, tra altro, l'antifona che recitavasi in onore dell'abate Gioacchino nelle chiese dell'ordine Florense: «Beatus Joachim, » spiritu dotatus prophetico, errore procul haeretico, dixit futura ut prae» sentia»; ed è singolare che il testo dell'antifona corrisponda in parte alla dicitura letterale della lode che gli fa il poeta: prova evidente che l'opinione di Dante uniformavasi a quella retta e dottrinale della Chiesa, la quale non s'accomunò mai alla trista leggenda fatta all'abate Gioacchino dagli epigrammisti del Medio Evo.

L'abate Gioacchino morì il 30 marzo 1202.

interposte alle cupole istoriate; sia sopratutto col culto del suo insigne Patrono, che vedesi effigiato in abiti pontificali nel grande semicatino centrale: opera stupenda dei famosi fratelli Zuccato, condotta sopra un mirabile cartone del sommo Tiziano.

Ma la grande epopea si svolge principalmente nell' interno del tempio, le cui cupole e volte contengono le composizioni allusive ai cinque periodi della vita della Chiesa, che sono: 1° la Chiesa in enigma predetta dai profeti, 2° la Chiesa vivente in Cristo; 3° la Chiesa stabilita e diffusa fra i popoli per ministero degli apostoli, 4° la Chiesa degli ultimi tempi; 5° la Chiesa glorificata nei secoli eterni.

Il primo dei detti periodi trovasi rappresentato nella cupola sopra il presbiterio, al cui centro havvi la figura di Cristo con in mano il rotolo, emblema della verità non ancora svelata, ed inferiormente stanno all' ingiro i Profeti, e ne' quattro pennacchi gli Animali alati della visione di Ezechiello, simboli degli Evangelisti.

Il secondo periodo si svolge nella cupola centrale e nelle arcate e braccia adiacenti. Al sommo della cupola havvi la figura di Cristo glorioso circondata dagli Angeli e più sotto all' intorno la Vergine il Precursore e gli Apostoli, indi in un secondo giro le prerogative di Cristo espresse dalle Virtù e dalle Beatitudini, e nei pennachi gli Evangelisti, non più simboleggiati dagli Animali, ma nelle loro persone in atto di scrivere li Evangeli, e sotto ciascuno di essi uno dei quattro fiumi dell' Eden, figure della legge di Cristo destinata a diffondersi per tutto il mondo. In relazione poi allo stesso periodo, le quattro grandi arcate adiacenti della chiesa, i bracci della crociera e le pareti corrispondenti, contengono, come s'è detto, i fatti della vita della Vergine e del Redentore. È qui che si vede il magnifico Albero genealogico di Cristo, la storia della Nascita e della Vita della sua divina Madre, quella della Incarnazione, Nascita, Vita e Morte di Cristo, la sua Discesa al Limbo, la Risurrezione rappresentata all'uso antico e secondo il Vangelo dall' apparizione dell' angelo alle pie donne visitanti il sepolcro; mentre il fatto più glorioso, quello dell' Ascensione al cielo, occupa come s' è detto la sommità della cupola.

La terza cupola contiene il terzo periodo della vita della Chiesa. Al centro havvi lo Spirito Santo ed all'ingiro gli Apostoli con la Vergine, sopra i quali esso discende in forma di raggi di luce e di lingue di fuoco. Più sotto, fra le finestre, sono effigiati ne' loro costumi e con i loro nomi i varii popoli della terra, che secondo gli Atti degli Apostoli trovavansi in Gerusalemme, quando questi uscirono dal Cenacolo ripieni di Spirito Santo a predicare in tutte le lingue ad un tempo le magnificenze del Signore. A questa cupola corrispondono le due navate minori, le cui pareti e volte contengono sempre, in corrispondenza con l'accennato periodo storico, gli atti degli Apostoli ed i loro martirii.

Segue il quarto periodo, quello della chiesa degli ultimi tempi, espresso nelle Visioni dell'Apocalisse, che occupano la grande vôlta seguente e le laterali arcate e pareti minori.

Finalmente l'ultima grande vòlta, che è la prima per chi entra e quella che, come si è detto, corrisponde all' apertura centrale dell' atrio, contiene le grandi manifestazioni della Chiesa trionfante, nella esaltazione della Croce, nella cacciata dei suoi nemici all' inferno e nella glorificazione degli eletti fra gli angeli in Paradiso.

Questa sublime rappresentazione dei grandi periodi della vita della Chiesa, che siamo venuti esponendo sin qui, trova poi nella situazione e forma della basilica le disposizioni più acconce per la sua migliore applicazione. Difatti in primo luogo la basilica, secondo l'uso liturgico antico, ha il presbiterio rivolto ad oriente, ed è colà appunto che ha origine la vita della Chiesa, con la rappresentazione del primo periodo di sua esistenza. In secondo luogo, splendido fra tutti per copia ed eccellenza di fatti è certamente il successivo periodo, quello della vita di Cristo fondatore della Chiesa; ed ecco che ad esso trovasi assegnato il centro della croce, che è il posto più distinto e nel tempo stesso il più vasto, con le braccia laterali, ad accogliere le molte rappresentazioni che vi si annettono. Finalmente gli ultimi periodi coincidono con la estremità occidentale del tempio, luogo che, come si è altrove accennato, l'iconografia sacra del medio evo assegnava alla scena ad esso corrispondente.

Del resto la stessa rappresentazione della vita della Chiesa, oltre ad essere la più eccellente ed appropriata come soggetto di decorazione ad un tempio cristiano, ha anche il merito della singolarità, non sapendosi avervi alcun altro edifizio sacro che la possegga; ciò che offre alla basilica di S. Marco un titolo di più perchè debba essere ammirata e considerata siccome un monumento sotto tutti i rapporti il più eccellente che esista al mondo.

Nè qui s' arresta il pregio della sua decorazione iconografica.

Come si è detto fin da principio tale decorazione, oltrechè dare alla basilica con la sua parte essenziale il carattere che più s' addice ad un monumento cristiano, fa anche di essa con le rappresentazioni secondarie un vero monumento veneziano.

È noto infatti che la religiosa Venezia si distinse fino dai primi tempi per la sua devozione a moltissimi santi, ad onore dei quali eresse quelle magnifiche chiese che, in gran parte rimaste, destano anche oggidì l'universale ammirazione. Ora questi santi trovansi raccolti nella basilica come in comune Santuario, e sia con le loro immagini, sia con i fatti della loro vita ne adornano le minori pareti e vôlte. Vi si vedono rappresentati i fatti delle vite dell'evangelista S. Giovanni, del Battista e dei Santi Clemente, Isidoro e Leonardo, e con le immagini dei primi cinque Protettori di Venezia i santi Pietro, Marco, Clemente, Nicolò ed Ermagora, quelle degli altri per i quali i Veneziani nutrivano speciale divozione come i santi Cosma e Damiano, Gervasio e Protasio, Sergio e Bacco ed altri molti che troppo lungo sarebbe l'annoverare. Nè già la serie s'arresta ai soli santi venerati a Venezia, ma con delicato pensiero e quasi avuti in prezioso retaggio, la basilica accoglie di più quelli d'antiche città vicine, delle cui spoglie in parte si era resa adorna, quali, per tacere di altri molti, le sante Eufemia, Dorotea, Tecla ed Erasma, note col titolo di Vergini aquilejesi.

Fra tutte poi primeggia la devozione al grande patrono, l' evangelista S. Marco.

Antichi mosaici, forse i primi eseguiti, dipingono le gloriose gesta della sua vita e del suo martirio sulla volta del prezioso sacello, dedicato più tardi alla memoria del munifico Cardinal Zeno, ma che buoni ar-

gomenti fanno credere fosse quello che i Partecipazii fecero costruire, come dice la cronaca, *in angulo palatii* per collocare degnamente la salma fino a tanto che a suo onore la basilica fosse eretta. Altri mosaici della grande vôlta e parete a destra del presbiterio danno in varie composizioni la storia del trafugamento e trasporto della salma stessa da Alessandria a Venezia. Finalmente la vasta parete di fronte al Santissimo rappresenta l'Invenzione del Corpo di S. Marco, col clero e popolo oranti e la solenne consacrazione del tempio.

Questo è il piano iconografico generale dei mosaici, che, come ben si vede, soddisfa pienamente allo scopo che si prefisse chi lo ideò, quello di fare della basilica un monumento per eccellenza cristiano e veneziano.

Ad assodare poi l'opinione che il detto disegno generale iconografico sia stato l'opera di un'unica intelligenza, sta eziandio la circostanza delle particolari diciture che accompagnano una parte notevole delle rappresentazioni a mosaico, in versi cosidetti leonini, rimati cioè nel medesimo verso la metà con la desinenza.

Tali scritte però hanno per sè stesse una importanza particolare e meritano perciò un cenno alquanto diffuso che diamo qui, chiedendo venia della digressione.

Esse cominciano a vedersi nella parte superiore della facciata principale attorno alle quattro lunette coi Misteri gloriosi del Salvatore e del pari accompagnano la storia del Trafugamento e trasporto del Corpo di S. Marco e delle onoranze con cui fu accolto in Venezia: storia rappresentata nelle quattro lunette inferiori (1).

Entrando nell'atrio, le dette scritte si trovano nei mosaici dell'apertura centrale detta il *pozzo*, i quali però evidentemente hanno relazione con quelli del voltone soprastante appartenente all'interno della chiesa; dopo di che nell'atrio stesso quasi interamente scompaiono. Le diciture infatti delle rappresentazioni dei Libri Mosaici espresse nell'atrio, o seguono testualmente la Bibbia, o ne riassumono con brevissima dichiarazione gli avvenimenti.

Di versi leonini, per quanto riguarda i mosaici dell'atrio, non trovasi traccia che in un'iscrizione sopra la porta della Piazza verso l'Orologio, in un'altra sopra il Giudizio di Salomone ed in una terza presso la figura di S. Cristoforo. Una scritta di tal genere hanno, con unica eccezione, anche i Sacrifici di Caino ed Abele, facienti parte dell'illustrazione della Bibbia.

Finalmente a completare l'esame dell'atrio, i versi leonini appaiono incisi eziandio nelle lapidi chiudenti le sepolture del doge Vitale Falier morto nel 1096 e della dogaressa Felicita Michiel morta nel 1102.

Nella chiesa invece abbondano generalmente le scritte in versi leonini. Si leggono sopra la porta maggiore, nel voltone coi fatti dell'Apocalisse, nella cupola prima con la Pentecoste, nelle due navi laterali coi fatti degli Apostoli, nel voltone con la Passione, nella cupola centrale con l'Ascensione, nelle volte grandi e nelle piccole del braccio destro coi fatti della Vita di Cristo, in quelle corrispondenti e nelle pareti del braccio sinistro, pure coi fatti del Salvatore e della Vergine, nel voltone sopra il coro con l'Annunciazione, la Natività, la Presentazione al tempio, ed il Battesimo di N. S., nelle due vôlte sopra le cantorie coi fatti di S. Pietro e di S. Clemente e col Trafugamento in quest'ultima del Corpo di S. Marco, nei mosaici dell'Abside presso il Salvatore ed i quattro principali Protettori di Venezia, i santi Marco, Pietro, Nicola ed Ermagora.

Non presso tutte le rappresentazioni qui riassunte vi sono i versi leonini completi, ma non c'è vôlta o parete o cupola fra le accennate, ove d'interi o corrotti non se ne trovino. Convien tener sempre conto infatti degli innumerevoli restauri e delle rinnovazioni avvenute che alterarono spesso le diciture, e quindi ove scorgesi alcuna traccia di esse è da ritenere con fondamento che ivi originariamente esistessero.

Al contrario non si trovano versi leonini nella Cappella Zeno, nella Cappella del Battistero e nella Cappella di S. Isidoro. Fanno pure difetto, salvo rare eccezioni, nelle pareti e volte secondarie dell'interno, specialmente dove si trovano effigiate figure o fatti di profeti e di santi, nella cupola del braccio sinistro coi fatti di S. Giovanni e nella cupola del braccio destro con i santi Biagio, Clemente, Nicolò e Leonardo (1).

Da questo rapido esame sgorgano tre osservazioni: la prima che i versi leonini accompagnano od accompagnavano i mosaici più antichi della Chiesa, essendo indubbiamente posteriori ai primi quelli dell'Atrio, della Cappella Zeno, del Battistero e della Cappella di San Isidoro; la seconda che i versi leonini accompagnano di preferenza i fatti della Vita del Salvatore e dei Santi Pietro, Marco, Clemente, Nicolò ed Ermagora, i cinque originarii protettori di Venezia; la terza che i versi leonini si trovano nelle parti più notevoli della Chiesa e difettano in quelle secondarie, come i piedritti delle vôlte, gli archetti e i piccoli volti.

Da ciò può trarsi la conclusione che que' versi sieno stati dettati originariamente, vale a dire per quella prima composizione di mosaici con cui si deliberò di rivestire le pareti e vôlte di S. Marco.

Al che aggiungono fede alcune altre circostanze. L'una riguarda i versi leonini scolpiti sui sarcofaghi

(1) A vero dire in oggi la scritta manca a due delle lunette inferiori ed è monca in una terza; ma ciò avvenne per la rinnovazione di quei mosaici ch'ebbe luogo fra il XVII ed il XVIII secolo, come ne fanno fede lo Stringa ed altri autori di tempi anteriori, che riportano le scritte allora esistenti. Prima della rinnovazione, attorno al mosaico rappresentante il Trafugamento del Corpo di S. Marco, leggevasi:

Tollitur ex archa furtim Marcus Patriarca:
Quem sporta ponunt, carnes caulesque reponunt,
Canzir dicentes, Marcum vitant referentes:
In barcam corpus mittunt ex rupe deorsum.

Attorno al mosaico con l'arrivo del corpo di S. Marco, leggevasi:

De scapha sportam tollunt, velisque reponunt;
Presbyter has turbas verens non vadit ad urnas:
Clam monachus Marcum sequitur, quem thure recondunt.
Tellus adest, nautae dic, velum ponite caute.

Finalmente la iscrizione dell'accoglienza fatta al Corpo di San Marco era così integrata:

Corpore suscepto gaudent modulamine recto,
Et ducis, et cleri, populi processio meri,
Ad theatrum cantu, plausuque ferunt sibi sanctum,
Currentes latum, venerantur honore locatum.

(MESCHINELLO. — *La Chiesa Ducale di S Marco*).

Secondo il Meschinello, sopra il semicatino della prima porta leggevasi nel secolo scorso:

Collocat hunc, dignis plebs laudibus, et colit ymnis,
Ut venetos servet, terraque, marique, gubernet.

In oggi il secondo verso è invece così concepito:

Ut venetos semper servet ab hoste suos.

(1) Nella Cappella di S. Pietro c'è il verso: *Claviger æterne, bona vitæ pande supernæ*; in quella di S. Clemente, dall'altra parte, si legge: Nostris intercedens precibus, nos protege, Clemens.

del Doge Falier e della Dogaressa Michiel, il primo, come s' è detto, morto l'anno 1096, la seconda l'anno 1102. Ora era appunto quello il tempo delle prime decorazioni a mosaico in S. Marco, e il trovare che la forma delle iscrizioni dei due sarcofaghi è la stessa che fu usata per i mosaici, mentre più tardi fu abbandonata, dà appunto a ritenere che le scritte di questi sieno contemporanee ad esse, vale a dire a quelle delle prime decorazioni della basilica.

Ma ancor meglio assodano tale supposizione alcune altre scritte, pure in versi leonini, od almeno in parte composte di tali versi, che appaiono per l'indole loro originarie con le prime incrostazioni di marmo e di mosaico.

Sono esse in numero di tre. La prima, incisa nella fascia di marmo rosso presso la porta che dal palazzo ducale mette nella Cappella di S. Clemente, è un avvertimento al Doge perchè ami la giustizia, difenda la vedova e il pupillo, non si lasci trasportare dalla passione, memore che anch' egli è cenere (1). L' altra in mosaico sta nell'atrio sopra la porta ultima verso l'Orologio ed invita ad entrare i fedeli che non sono in peccato (2). La terza circonda il mosaico del semicatino dell' atrio contenente il Giudizio di Salomone ed è un avvertimento al giudice (3).

La natura di quelle tre scritte che contengono avvertimenti dalla religione imposti all'uomo, sia esso cittadino o magistrato o principe, dà a ritenere che sieno originarie con la prima decorazione della Chiesa, poichè non si comprenderebbe per quale circostanza quei tre moniti avessero ad essere stati collocati in luoghi così disparati quando il tempio era omai completo.

Ma v' ha un' altra circostanza ed è che la scritta attorniante il Giudizio di Salomone illustra un mosaico collocato al tutto fuori di posto per ciò che riguarda i fatti biblici rappresentati nell' atrio. Sono questi ordinatissimi e cominciano con la Creazione per finire con Mosè. Che ci ha da fare in mezzo ad essi Salomone venuto tanto tempo dopo e dopo tanti avvenimenti biblici che non sono effigiati in quel luogo? Quel Giudizio di Salomone adunque, o meglio la rappresentazione che preesisteva al mosaico del Bianchini, non è parte della storia biblica ivi effigiata, ma un quadro staccato costituente un ricordo dato ai giudici veneziani, com' è accertato dall' accennata iscrizione. Nè puossi ritenere che quel mosaico sia stato ivi collocato dopo che era stata compiuta la illustrazione dell'atrio coi fatti biblici, poichè la storia di essi non risulta punto interrotta, come avrebbe dovuto ragionevolmente avvenire, se quel semicatino, posto decorosissimo e degno di illustrazione, fosse stato dapprima istoriato con un fatto dei Libri Mosaici e successivamente messo a nudo per dar posto al Giudizio di Salomone. Evidentemente adunque quella rappresentazione è anteriore a tutti gli altri mosaici dell' atrio, e di conseguenza anche i versi leonini che l' accompagnano e che ne fanno spiccare il carattere monitorio pel quale essa è stata collocata in quel luogo.

Da tutto questo risulta che i versi leonini sono le prime scritte che illustrarono la Basilica e quindi la serie dei mosaici a cui vanno accompagnati deve ritenersi la più antica tra quelle che ne adornano le muraglie.

Precisata così l'originalità antica di que' versi, non puossi credere che essi fossero scritti di volta in volta che le rappresentazioni venivano compiute. L' uniformità di quelle scritte addimostra che uno fu l' autore di tutte, e poichè la lavorazione di quella prima serie di mosaici richiedette l' opera di almeno un secolo, perciò sarebbe riuscito materialmente impossibile al poeta di seguire passo passo la secolare decorazione. Più logico, anzi certo, appare che quelle scritte sieno state tutte antecedentemente apparecchiate da un'unica mente e che quindi la prima decorazione delle volte maggiori di S. Marco sia il risultato di un disègno prèliminarè ordinatissimo: cosa del resto che lo stesso retto pensare accetta investigando l'origine di quel lavoro maraviglioso.

Posta così l' antichità di quella serie di mosaici, come può spiegarsi che l'atrio, il quale è evidentemente parte della illustrazione generale della Chiesa, sia sprovvisto di versi leonini?

Conviene avvertire, come già fu lungamente dimostrato, che, in ordine di data, la decorazione dell'atrio è posteriore ai più antichi mosaici; ma ciò non impedisce che essa sia parte della generale illustrazione, perchè l' ordinatore deve evidentemente aver fissato per l' atrio quelle rappresentazioni opportune ad un tal sito, rimandandone a più tardi l' esecuzione. Che se nell' atrio non si trovano versi leonini, ciò altro non può significare se non che la minutezza e la copia delle rappresentazioni bibliche li rendevano inadatti, e piuttosto giovava dichiarare i fatti con appropriate iscrizioni tratte dal testo sacro o riassumenti in forma concisa le storie ivi espresse.

Del resto i versi leonini delle iscrizioni di S. Marco sono rozzi, ma non improprii. I molti errori si devono certamente ai restauratori, che rifecero le scritte, non solo presso a' mosaici di stile nuovo e moderno, ma ancora presso ad alcuni che sembrano antichi, il chè è provato dalla varietà dei caratteri che vi si riscontrano e spesso non appartengono al tempo da cui dovrebbesi ascrivere il mosaico corrispondente (1).

(1) L' iscrizione di cui qui si fa cenno è la seguente:

Dilige justitiam, sua cunctis reddito jura,
Pauper cum vidua, pupillus et orphanus, o Dux,
Te sibi patronum sperant; pius omnibus esto.
Non timor, aut odium, vel amor, nec te trahat aurum.
Ut flos casurus, Dux es, cineresque facturus,
Et velut acturus, post mortem sic habiturus.

(2) Essa è così concepita:

Intrent securi, veniam quia sunt habituri
Omnes confessi qui non sunt crimine pressi.

(3) Leggesi nel modo seguente:

Justitiam terrae judex amet undique ferre
Ne ferat injustum per quod patiatur adustum.

Il restauratore del mosaico a cui si riferisce questa iscrizione lasció fuori l'ultima parola. (V. Stringa. *Venetia Descritta,* e Meschinello. *La Chiesa Ducale di S. Marco).*

(1) Crediamo utile di completare l' argomento col dare un cenno intorno dell'origine dei versi leonini. — Per quanto poco di tale origine possa conghietturarsi relativamente a S. Marco, certo è che quella forma di verseggiare era di gran moda nel XII secolo, tempo della prima lavorazione dei mosaici della Basilica. Tàli versi, a detta di molti eruditi (Salini, Pasquier, ecc.), furono imaginati o rimessi in onore da tal Leonio poeta che visse appunto intorno al 1100, e che si rese celebre per questa sua innovazione. Alcuni dicono che questo Leonio fosse monaco di S. Vittore; però il P. Garasse, pur non negando al monaco il perfezionamento di tali versi, afferma che essi erano noti almeno mille anni prima della sua nascita. Furono scritti dei poemi in versi leonini, tra i quali uno da certo Gualtiero Dissé, carmelitano di Bordeaux nel secolo XV, ma per lo innanzi erano di preferenza usati negli epitaffi, nelle istruzioni ed in altre piccole poesie, nelle quali si voleva esporre qualche sentenza concisa. I ricordi della celebre scuola medica salernitana, dice il Boccardo nella sua Enciclopedia, sono stati posti in versi leonini nel XVI secolo da un poeta milanese.

E qui, tornando all'ordinamento illustrativo della basilica, per ispiegare certe anomalie che vi si ravvisano, giova avvertire ch' esso partecipa delle condizioni della basilica stessa, la quale è talmente irregolare nelle sue singole parti che, per usare una frase propria del modo di disegnare, potrebbe dirsi un monumento fatto a mano libera, sebbene il suo apparente disordine produca poi nondimeno quel complesso eminentemente artistico, che non si arriva mai ad ammirare abbastanza. Molto bisogna ancora concedere alla semplicità dei tempi ne' quali i mosaici furono dapprima eseguiti; molto alle non poche vicende da essi subite nel corso dei secoli, e molto ancora alle difficoltà di assegnare gli spazii ai diversi soggetti.

A ciò va attribuito lo spostamento d' alcuni di tali soggetti, mentre si vede, per un esempio, l'Albero genealogico della Vergine sulla grande parete della estremità del braccio settentrionale, la Storia della Nascita e dell' Infanzia, pure della Vergine, sull'arcata e parete del braccio opposto verso il Tesoro, e quindi la Vergine al tempio, lo Sposalizio ed altri soggetti consimili sull' arcata e parete corrispondente, ma di nuovo nel braccio settentrionale dinanzi alla cappella della Nicopeià.

Alle stesse cause puossi ascrivere altresì il fatto di alcuni soggetti ripetuti e fuori di luogo, sì dei mosaici antichi come dei moderni: tra i primi dei quali, il grande quadro dell' Orazione nell' orto, e tra i secondi quello del Paradiso, situati l' uno di fronte all' altro sui tratti inferiori delle pareti opposte delle due navate minori.

Sono queste tuttavia eccezioni, che nulla tolgono all' ordinatezza del complesso, mirabile per la vastità della storia ivi descritta, come per l' eccellenza della composizione, dei fatti e delle allegorie.

È doloroso che dei primitivi mosaici non restino se non alcune parti, ed anche scarse, se si faccia ragione della intera superficie istoriata; poichè, se la sovrapposizione dei lavori dei successivi periodi artistici dà un saggio eccellente dell'incremento dell'arte musiva in Venezia, l'unione di quelle opere di età disparate toglie non poco alla bellezza armonica che dovevano avere nei primi tempi le vôlte di S. Marco. Se pur oggi, con tanta varietà d'arte, spesso non rispondente alla maestà bizantina del monumento, quel complesso di mosaici rifulge di così splendida luce, quanto maggiore non doveva essere quando su tutte quelle vôlte si stendeva il velo della prima arte eminentemente pittoresca ed appropriata all' originalità dello stile? Quelle cupole, quegli archi sorgenti dagli alti peducci, che danno loro una forma per eccellenza slanciata, pare quasi addomandino quelle figure allungate, snelle, aeree, di cui si compiaceva la scuola greca così altamente spiritualizzatrice. Basta dare uno sguardo alle cupole centrali, dove la mano del restauratore non ha interamente cancellato le primitive imagini, per comprendere il legame che la chiesa di S. Marco aveva con l'arte greca, a cui si ispirarono i suoi primitivi decoratori. Tornavano essi dalla Grecia, dall'Asia, piena la fantasia delle maraviglie dell'arte bizantina, ammirata nelle terre dei loro traffichi e delle loro conquiste, e sognavano anche per Venezia un lembo d'Oriente trasportato a glorificare S. Marco. Ed infiammati da tale idea, non soltanto onoravano il Santo con le spoglie opime di cui caricavano le navi, ma ancor meglio col segreto estetico che avevano saputo rapire agli orientali. Così crebbe San Marco, il tempio d'oro, il tempio che la Repubblica voleva non avesse al mondo l'uguale in isplendidezza, vero fiore dell'arte d'Oriente, ingentilito dalla vergine fantasia di un popolo, che racchiudeva sotto la rude scorza tutte le grazie, tutte le forze, tutti gli slanci di una razza giovane, capace di cose immortali.

MATERIALI E FATTURA NE' MOSAICI DI S. MARCO.

Il mosaico monumentale consiste, come ognun sa, in un aggregato di pezzettini di pietra o d' un vetro particolare detto smalto, frammisti talvolta ad altre materie, come il marmo, l'oro e la madreperla, e disposti in modo da secondare i contorni e le varie forme, prendendo così quegli andamenti tortuosi che fecero dare dagli antichi a questo genere di mosaico il nome di *opus vermiculatum* (1).

Questo aggregato di pezzettini, che, per la forma a cui nella maggior parte s' avvicinano, chiameremo *cubetti*, è tenuto insieme e fatto aderire alle superficie alla cui decorazione è destinato, per mezzo d'un cemento che, secondo i luoghi, i tempi ed i varii metodi di lavorazione, si trova composto di più materie e fatto in diversi modi. Generalmente esso consta di due principali strati, l'uno destinato a correggere le ineguaglianze delle superficie alle quali va applicato il mosaico, l'altro a fissare sul primo i cubetti di pietra o di smalto. Tale primo strato non è sempre necessario; chè quando la superficie murale sia regolare e massime quando il mosaico vada applicato col mastice ad olio, come s'usa in Roma sino dai tempi di Muziano da Brescia (1528) che ne fu l'inventore, basta che sia intagliato sul muro stesso con la martellina un addentellato, i cui denti fatti a guisa di piccoli gradini chiamansi volgarmente *scalette*.

Anche il primo strato di cemento aveva un tempo alla superficie la stessa forma, e l' uso n'era antichissimo, poichè si trova già nei mosaici di Ravenna che risalgono al IV, V e VI secolo. A S. Marco fu usato costantemente sino da' primi mosaici; e, sia per la sua rozza struttura, sia per la sua superficie scabra, vi si dava il nome di *strato greggio*, e più propriamente con vocabolo veneziano chiamavasi il *grezo*.

Molta importanza anche vi si annetteva, tanto che varii sono i documenti che parlano della necessità di farlo bene e delle precauzioni prese a tale oggetto dalla Procuratia *de supra*, come s' è detto nella parte storica. E la ragione stava in ciò che, essendo le muraglie e le volte della basilica d'una costruzione assai trascurata e piena d'ineguaglianze, a correggere queste richiedevasi uno strato greggio in molte parti assai grosso, da cui veniva la difficoltà di sostenerlo con l'aggiunta del carico notevole del mosaico che poi vi andava applicato. Egli era perciò che si procurava di renderlo leggero e tenace e di collegarlo anche ai muri mediante chiodi

(1) Propriamente questa denominazione spetta ai mosaici antichi, anzi più che altro a quelli dei pavimenti, che presentano un andamento tortuoso delle tessere anche nei campi. Nei mosaici moderni invece le tessere prendono un andamento tanto più naturale e meno apparente, quanto più nella perfezione l'opera s'accosta alla imitazione della pittura.

per lo più di rame a larghe capocchie frastagliate a raggi, che perciò appunto chiamavansi *stelle;* mentre alla leggerezza si provvedeva col frammischiarvi paglia trita, stoppia o peli d'animali; ed alla tenacità dell'impasto si mirava con l'uso delle così dette *colle,* la cui composizione era a que' tempi un segreto che gli artieri custodivano gelosamente. Ciò emerge da molti documenti e fra gli altri da una nota trovata negli atti della Procuratia *de supra*, che parla *del bisognevole et necessario per far musaichi*, in cui si fa menzione *di calcine di cogolo* (ciottolo) *da sassonarsi* (da spegnersi) *a tempo per mettervi in quelle il secreto delle colle*, e del danaro occorrente per comperare i materiali, con cui *fare il segretto delle acenate colle per la calcina* (1). In che poi consistessero queste colle e questi segreti, ce lo spiega un antico trattatello manoscritto che fu pubblicato la prima volta in Venezia l'anno 1858 in occasione di nozze (2). Questo documento non porta veruna data. Però l'editore in una sua nota lo giudica compilato sotto la ducea di Pietro Mocenigo che fece coniare nel 1475 la nuova lira col motto: *Gloria tibi soli;* e ciò perchè vi si trovano indicati dei chiodi di rame *con capela* (capocchia) *larga quanto saria un Mocenigo;* il che non toglie per altro che possa essere anche posteriore al tempo del detto Doge. Esso tratta del *Modo per fare il musaico*, *nota che prima bixognia aver*. Premesse le principali avvertenze da usarsi nel tagliare gli smalti e nel preparare i muri, l'autore insegna a fare una prima malta di calce spenta frammista a minuzzoli di paglia ed impastata con un decotto di crusca di frumento. Dice che di questo preparato alcuni maestri usavano servirsi direttamente per dare il *grezo* ai muri, unendovi dello sterco bovino in luogo di sabbia. Egli però consiglia ad usarne diversamente, cioè impastandolo con una seconda colla che tiene per un segreto prezioso e riguardo al quale spende molte parole per raccomandare a colui che istruisce di custodirlo gelosamente. E questo consiste nel preparare una prima decozione di radice di olmo nero e di malva vischio ed una seconda d'orzo e di crusca di semi di lino, da mescolarsi l'una con l'altra e da servirsene per impastare la calce già preparata nel modo sopraccennato.

Evidentemente simili mescolanze erano l'effetto di quell'andare a tentoni che facevasi a que' tempi, e potevansi mettere a paro con la teriaca delle farmacie, che componevasi di circa duecento droghe diverse, ma la cui efficacia stava tutta in quel po' d'oppio che conteneva. In fatto le colle con cui facevasi lo strato greggio ritraevano la loro forza di coesione dai principii mucilaginosi contenuti nelle dette sostanze; per ottenere i quali però non v'era certamente bisogno d'usarne tante ad un tempo. In generale poi, ad onta di sì numerosi ingredienti e della gelosia con cui se ne custodiva il segreto, lo strato greggio ne' mosaici antichi di S. Marco difetta molto di consistenza, ed a ciò si deve la scarsa quantità rimasta di quelle opere di scuola greca delle quali pur sappiamo ch'era un tempo coperta tutta la chiesa, e gl'innumerevoli restauri che le opere rimaste subirono, e la scarsa stabilità che presentano eziandio non poche fra quelle che alle prime furono sostituite nei secoli successivi.

(1) Arch. di Stato in Venezia, Arch. della Procuratia *de supra*, Fasc. 3 del Processo N. 182.

(2) *Sul modo di tagliare ed applicare il mosaico.* Venezia, Tip. di G. Antonelli, 1858.

La quale debolezza fu riconosciuta anche ufficialmente dalla Repubblica come attestano le due *Terminazioni* del 5 maggio 1648 e 17 luglio 1697, citate nella parte storica, con le quali venivano proibiti gli spari delle artiglierie nelle vicinanze della chiesa espressamente per il *grave danno* che, come dicono i documenti citati, ne riceveva la chiesa stessa in particolare *nell'opre e figure di musaico.* Rari infatti sono i luoghi nei quali picchiando non si senta risuonare il vuoto indicante il distacco o per lo meno lo slegamento del mosaico dalle muraglie; e se tante opere stanno su, lo devono più che altro ai chiodi di rame, bronzo o ferro interni od esterni che le sostengono (1) od alla considerevole grossezza degli strati, i quali, massime nelle volte e nelle cupole, si sorreggono per mutuo contrasto delle loro parti facendo arco a sè stessi; tanto è vero che sono quelli i luoghi nei quali principalmente sussistono tuttora le opere antiche (2).

Fanno eccezione in questo argomento i mosaici della lunette e della grande volta della Sacristia ed in generale quelli del tempo dei celebri fratelli Zuccato, che sono senza confronto i più solidi. Lo strato inferiore in essi è compatto, senza mescolamento di paglia od altro e d'una consistenza notevole, dovuta probabilmente all'uso di sostanze mucilaginose ed amidacee abbondanti o fors' anco di colla forte impiegata nello impastare la calce.

Altra eccezione si ha nei mosaici eseguiti dal romano Leopoldo Dal Pozzo, che sono cementati all'uso di Roma, con lo stucco impastato con l'olio di lino; benchè uno solo sia dovuto esclusivamente a lui, quello cioè della seconda porta della facciata, chè gli altri suoi lavori sono restauri. L'olio però ha l'inconveniente d'inzuppare i cubetti di pietra di cui sono in gran parte composti i mosaici S. Marco; motivo per cui il Dal Pozzo compose il suo mosaico di soli smalti anche nelle carni, e nei restauri fece uso dello stucco solamente per lo strato inferiore aderente alla muratura.

In oggi si adopera con ottimo risultato il cemento Portland di Perlmoos; materiale eccellente, che presenta anche i vantaggi di rassodare i muri per avventura sconnessi, d'isolare perfettamente il mosaico dalla salsedine e da qualunque accidentale fonte d'umidità, e di dar tempo, con la sua assoluta impermeabilità, alla malta con cui si cementa il mosaico di fare lenta e sicura presa.

Passando ora a considerare il resto dell'operazione, diverso è il sistema di lavorazione che presentano le opere di scuola greca da quelle del Rinasci-

(1) Dei chiodi di bronzo destinati a sostenere i mosaici fu fatto a San Marco ne' tempi andati una profusione enorme. Moltissimi ne furono levati ne' restauri di questi ultimi anni, ma molti ancora ne restano. Sono chiodi fatti in forma di T con l'asta di 12 o 15 centimetri e la traversa lunga circa altrettanto. La loro abbondanza era tale che nell'ultimo arco dell'atrio verso la porta della Piazzetta dei Leoni, in cui è rappresentata nel centro la Regina dell'Austro, ve n'erano trentasette entro una superficie di circa un metro quadrato. Avendo poi essi l'asta ingrossata all'estremità, non era possibile levarli senza scomporre tutto il mosaico circostante; per conseguenza convenne far uso di cesoie d'acciaio costrutte appositamente con uno strettoio a vite, per troncare la traversa d'un colpo, abbandonando l'asta per entro al muro.

(2) In oggi si provvede d'anno in anno al consolidamento dei mosaici con ingegnosi artifizî che, mentre non danno traccia di sè all'esterno, servono egregiamente ad assicurarne in perpetuo la stabilità. Dei mezzi usati, come pure delle opere in tal guisa consolidate, che sorpassano di molto la metà delle esistenti ed erano le più bisognose di restauro, è reso conto esatto nelle relazioni ufficiali, che si pubblicano annualmente intorno ai lavori della Basilica. Il modo migliore, quando riesce di applicarlo, è quello d'introdurre per entro agli strati del mosaico del cemento Protland di Perlmoos schietto allo stato liquido, il che si fa con degli schizzatoi di forma speciale che servono prima ad umettare gli strati e poscia ad introdurvi il cemento. L'effetto di questo modo di consolidamento è eccellente.

mento ed in generale dalle altre di scuola moderna. Nelle prime, levando i cubetti, si vede al di sotto disegnata col pennello la composizione. I contorni delle figure e degli oggetti e le linee principali, comprese quelle delle pieghe, sono tracciate in nero su fondo bianco, il campo d'oro è tutto tinto in rosso, ed alcune parti sono colorate in giallo. La quale persistenza del disegno sotto il mosaico fa supporre che fosse eseguito sopra un fondo sodo; altrimenti il disegno non avrebbe potuto restare se fosse stato eseguito sopra uno strato di cemento molle, entro il quale avessero poi preso posto i cubetti di pietra o di smalto; chè questi entrando nello strato lo avrebbero totalmente scomposto, alterando affatto o meglio facendo scomparire il disegno. D'altra parte, all'infuori dello stucco ad olio che ancora non s'usava a que' tempi, quale altro cemento o mastice avrebbe potuto mantenersi molle sì a lungo, dopo avere ricevuto il disegno, da permettere l'esecuzione di mosaici, come son quelli, per un esempio, del Battistero di S. Marco, tanto minuti che in qualcuna delle teste si contano perfino più che ottocento pezzettini di pietra sopra un solo decimetro quadrato di superficie? Sembra pertanto che gli antichi sopra il primo strato d'intonaco greggio ne stendessero un secondo, e che su questo eseguissero prima il disegno e quindi il mosaico, attacandovi i cubetti e cementandoli fra loro con una malta speciale dotata di forte coesione. E di fatti il manoscritto citato di sopra fa menzione d'altre colle usate ab antico per il mosaico, nella cui composizione entravano la farina di frumento, l'albume d'uovo, il gesso d'oro, varie radici e corteccie di piante, la malva, l'orzo, i semi di lino ed altri ingredienti ancora. L'uso delle quali sostanze è confermato anche dal Vasari, il quale, parlando d'un mastice che i mosaicisti adoperavano a'suoi tempi, lo dice composto di calce, polvere di travertino, mattone pesto, dragante e chiara d'uovo (1).

Anche gli artisti che eseguirono i mosaici della Sicilia, secondo che ne dice un opuscolo pubblicato in Palermo l'anno 1870 (2), invece di usare i cartoni o modelli, solevano dipingere le figure, le composizioni e gli ornati sopra uno strato d'intonaco fresco di semplice calce spenta mescolata ad altra sostanza calcare. *Questo intonaco*, dice l'opuscolo, *è sovrapposto ad un altro di calce frammista alla paglia*. Sin qui siamo d'accordo, perchè è quello che troviamo anche a San Marco. Dove però non possiamo convenire con quello che dice l'opuscolo si è sull'uso che vi si suppone della dipintura. *L'artista*, esso dice, *finito il dipinto, lasciava al mosaicista la cura di sostituire, colla traccia del dipinto, i cubi di pietra o di smalto, i di cui colori più duraturi di quelli della pittura servivano per così dire ad eternare il concetto. Con tale procedimento il mosaicista si aveva una guida molto più sicura del cartone; la dipintura serviva tuttavia a completare l'effetto e l'armonia, imperocchè senza l'intonaco dipinto, la tinta bianca della calcina tra gl'interstizii dei cubi, avrebbe prodotto un effetto cattivo e disarmonizzante.* Tale ipotesi è inverisimile. In primo luogo col lavoro lentissimo del mosaico mai più lo strato d'intonaco d'una intera composizione, occupante una parete il più delle volte vastissima, avrebbe potuto mantenersi molle, e dappertutto allo stesso grado, per mesi e mesi, e forse per più d'un anno. In secondo luogo se sieno introdotti in uno strato molle semplicemente colorato alla superficie dei cubetti di materia solida quasi a contatto gli uni cogli altri, la malta che ne schizza fuori difficilmente può mantenere il colore che aveva lo strato piano. Finalmente era molto più comodo per il mosaicista di ottenere l'armonia tingendo la malta delle commessure come si fa comunemente, di quello che aspettando che essa schizzasse fuori già tinta; massime se, come osserva l'opuscolo in una nota, i colori non erano poi nemmeno quelli del mosaico, ma di convenzione, mentre usavasi, a mo' d'esempio, il rosso, come a San Marco, per lo smalto d'oro, il pavonazzo per il rosso e così via.

Del resto l'uso degli artisti greci di disegnare direttamente la composizione sullo strato d'intonaco preparato per il mosaico, era consono alle leggi immutabili della loro iconografia, mercè le quali, ripetendosi del continuo le stesse composizioni e le stesse forme secondo i soggetti, potevano procedere francamente ne' loro lavori, come fanno anche oggidì i monaci del Monte Athos, i quali, secondo che ne dice il Didron testimonio di veduta, improvvisano grandiosi dipinti a fresco od a tempera trattandoli a memoria e con una incredibile speditezza (1).

Molto probabilmente a que' tempi pittori e mosaicisti erano tutt'uno. Più tardi però, quando il genio rinascente della pittura fece sì che quest'arte sovrana cominciasse a signoreggiare sul lavoro più materiale del mosaico, furono i pittori che diedero i cartoni o modelli delle opere da eseguirsi: non senza che talvolta il pittore fosse anche mosaicista, come Michele Giambono, o viceversa che i mosaicisti eseguissero pur essi alcuni cartoni, ciò che per attestazione dello stesso Tiziano era proprio dei celebri fratelli Zuccato (2).

Se non che a que' tempi i disegni erano fatti alla buona. Ce lo dice la Terminazione 28 novembre 1612, là dove osserva che da principio *non si faceva la pittura in tela come doppo si è introdotto, ma in carta grossa, et quasi come semplice disegno si abbozzavano le figure* (3). Fu soltanto nel secolo XVI che cominciarono a farsi i cartoni in guisa da riuscire veri dipinti; il quale costume continuò poi sempre fino ai dì nostri. Tali cartoni servivano dapprima come spolveri per disegnare i contorni e poi di modello per l'imitazione della pittura. Così facevasi fino dai tempi dei Zuccato, tanto che nel famoso processo da essi subito l'anno 1563, Valerio, l'uno dei fratelli, parlando dei cartoni dati da Tiziano Vecellio, diceva: *et si bisognerà li mostrerò spontizadi* (bucherati) *come che i sta.* Ed anche in oggi lo Studio di mosaico della Basilica ne possiede alcuni che mostransi appunto tutti punzecchiati, avendo servito da spolveri.

Nessun documento v'ha che insegni in qual modo i mosaicisti del cinquecento ed i loro successori procedessero nella composizione del mosaico. Da tutti gli indizii però che si hanno dalle loro opere devesi ritenere che seguissero il metodo di chi dipinge a fresco. Stendevano essi l'intonaco su tutto lo spazio assegnato

(1) La calce mescolata con l'albume d'uovo forma un albuminato di calce che è un cemento fortissimo.

(2) *Dell'artificio pratico dei mosaici antichi e moderni*, per Gaetano Riolo, professore di disegno alla R. Scuola tecnica parallela di Palermo. Palermo, Luigi Pedone Lauriel editore, 1870.

(1) Vedi nella parte che tratta della Iconografia la Nota a pag. 335.

(2) Vedi la parte storica, pag. 326.

(3) Vedi il Volume dei Documenti, brano n. 384.

ad un dato soggetto, ed asciutto che fosse, vi disegnavano sopra a contorni la composizione, spolverizzandola dal cartone, come s'è detto. Quindi cominciavano a tagliarne fuori un breve tratto di forma determinata, come quello occupato da una testa, da una mano o da un oggetto qualunque, attenendosi a quel tanto di mosaico che potevano comporre senza che il cemento che usavano frattanto indurisse, e quando lo avevano riempito con l'opera che andavano facendo, ne tagliavano fuori altro pezzo e così di seguito.

Questo modo di procedere è pienamente confermato dalle traccie che ne rimangono, in quanto che i contorni dei singoli tratti composti successivamente sono in molti mosaici assai manifesti.

Da molti anni si è introdotto e generalizzato l'uso di comporre il mosaico a rovescio incollando i cubetti sulla carta e calcando poi la composizione contro uno strato fresco di malta o mastice disteso sulla parete. Questo metodo è biasimato da taluno e fra gli altri dal Gerspach (1), siccome quello che avvilirebbe l'arte del mosaico riducendola ad un lavoro industriale. Bisogna però distinguere. Se si tratta d'un lavoro fino, in cui entrino figure, d'ordinario il mosaico viene composto bensì incollato sulla carta, ma diritto e non rovescio; si rovescia dopo incollandovi sopra carta e tela per applicarlo al posto, alla stessa guisa di quello che si fa per levare i mosaici esistenti e rimetterli. Anche però nei lavori decorativi, non è vero che la composizione dei mosaici a rovescio sulle carte diventi un lavoro industriale. Il mosaico è sempre mosaico, è sempre un lavoro fatto a mano, che solo un artista può eseguir bene e che tanto meglio poi riesce, condotto che sia in questo modo, inquantochè viene fatto in piena luce e con tutte quelle comodità che un'officina presenta senza confronto in maggior copia di quelle che possano aversi sopra un palco provvisorio di fabbrica il più delle volte con poca luce (2).

Sembra che qualche cosa di simile si facesse talvolta anche ne' secoli scorsi, ossia che si componesse il mosaico a parte in questo o in altro modo che fosse, e quindi si applicasse. Ne dà indizio il campo d'oro che è di fianco alla figura di donna velata, simbolo della Sinagoga, che trovasi nel piedritto destro della navata minore meridionale, il quale campo d'oro vedesi composto di rettangoli nettamente distinti nelle congiunzioni. Altrettanto può dirsi di qualche parte dei mosaici della Sacristia, nella cui vôlta furono trovati durante il restauro in corso dei circoli che avevano tutta l'apparenza d'essere stati composti a parte e quindi messi a posto (3).

Identico a quello che s'usa adesso era il modo di tagliare in minuzzoli o, come dicono i mosaicisti, trinciare la pietra e gli smalti per la composizione del mosaico. Lo spiega chiaramente e dà persino il disegno degli attrezzi relativi, il piccolo trattato antico citato di sopra. Consistevano essi, come al presente, nel così detto tagliuolo, che è un piccolo cuneo d'acciaio col taglio rivolto all'insù e col piede infisso in un ceppo di legno. Anticamente avevano invece un dado di pietra. La martellina poi era eguale alla odierna, e consisteva, come dice l'antico trattato citato di sopra, in un martello d'acciaio simile a quelli degli scalpellini, ma a due tagli anzichè a denti e con le estremità dei tagli dotate d'una fortissima tempera (1).

(1) *La Mosaique, par Gerspach*, Paris, A. Quantin, Imprimeur-éditeur.

(2) Nei restauri dei mosaici di San Marco quasi sempre l'oscurità dei luoghi è tale che conviene far uso di piccole lampade elettriche portatili.

(3) Anche nei mosaici di Sicilia fu osservata la stessa cosa. Vedi l'opuscolo citato di sopra, pag. 10.

I minuzzoli avevano la forma di quadretti o triangoli, e venivano raccolti e distribuiti secondo le dimensioni, le forme e i colori diversi, in altrettante piccole scodelle di legno (2) Nei mosaici più fini, quantunque sempre di genere monumentale, usasi far prendere certe forme ai cubetti col mezzo della sabbia sopra un disco metallico fatto ruotare rapidamente, il cui meccanismo completo chiamasi rotino. Quando non s'usi il detto strumento i mosaici chiamansi fatti *a martellina*, e tali sono tutti quelli di San Marco. Anzi in alcuni di essi fra i più stimati, com'è la testa del S. Marco in abiti pontificali, lavoro dei Zuccato che ammirasi nell'atrio sopra la porta maggiore della chiesa, la forma dei pezzetti è trascuratissima, non avendovi che una quantità di schegge disposte in tutti i sensi e mal connesse, talchè a vederne il calco in carta senza colori, appena si capisce che possa esser quello di una testa e mai si supporrebbe che fosse tratto da un lavoro di tanto effetto.

Nei mosaici di scuola greca invece e massime in quelli del Battistero che sono fra gli ultimi, i pezzetti di pietra componenti le carni e massime le teste delle figure sono quasi tutti di sezione rettangolare e si distinguono per la loro estrema minutezza; tale che, come s'è detto, se ne contano persino ottocento e più sopra un solo decimetro quadrato di superficie. Qui naturalmente si discorre dei mosaici veramente antichi del Battistero, non di tutti quelli che in oggi vi si trovano, i quali in parte sono moderni, anzi recenti, essendo stati rifatti barbaramente nel periodo corso fra gli anni 1867 e 1880, durante il quale i lavori di S. Marco andarono per appalto. Si conservano tuttavia i loro preziosi avanzi e singolarmente molte teste, ed è dall'esame di queste che emerge il modo egregio in cui a que' tempi si lavorava il mosaico. Le opere rifatte non hanno punto a che fare con le antiche. Esse non ne sono che misere contraffazioni, delle quali resta solo a dire:

Non ti curar di lor, ma guarda e passa.

In ogni tempo si usò a S. Marco di comporre i mosaici con pietre e smalti. Fa eccezione il mosaico che sta sulla lunetta della seconda porta della facciata, opera del romano Leopoldo Dal Pozzo, che è tutto di smalti, come pure quello della grande vôlta col trionfo della Croce che corrisponde all'apertura dell'atrio detta il *pozzo* e fu rifatto dalla Compagnia Venezia e Murano verso l'anno 1870. Alcune altre parti che costantemente sono composte di pietre, come le teste, trovansi invece alcune volte composte di smalti per effetto di un qualche restauro, come nella Guarigione del Cieco-nato che è sulla vôlta sopra il Santissimo. Sono probabilmente restauri dello stesso Dal Pozzo perchè cementati col mastice ad olio da lui usato.

Come si va dicendo, le teste ed in generale le carni erano composte di pietre; non però così esclusivamente che i capelli, le ciglia, le sopracciglia, le pupille, le labbra e qualche piega del volto, non vedansi composte anche in parte di smalti. Quelli a cui si suppliva con le pietre erano i colori delle carnagioni, che non furono usati nè dai bisantini nè dai loro successori, principalmente per ragioni d'economia, in forza delle quali anzi i mo-

(1) *Sul modo di tagliare e di applicare il musaico ecc.*, pag. 1.

(2) Loc. cit., pag. 2.

derni estesero l'uso delle pietre a molte altre parti che nei mosaici bisantini veggonsi composte di smalti. Che i bisantini sapessero comporre gli smalti di colore incarnatino è provato dalle numerose figure d'oro smaltato che adornano la famosa Pala d'oro dell'altar maggiore di San Marco e tanti altri oggetti preziosi dello stesso stile che conservasi nel Tesoro della basilica. Del resto esempi di figure a mosaico con le teste composte di soli smalti trovansi in monumenti molto più antichi. Così nel Duomo di Parenzo eretto dal vescovo Eufrasio (a. 524-556) vedonsi effigiati a mosaico il vescovo stesso e l'arcidiacono Claudio con le teste composte di minutissimi pezzetti vitrei (1). Sarebbe errore del pari il credere che a' tempi del rinascimento i vetrai ignorassero il modo di fare simili smalti, se a quel tempo già si produceva e lavorava il *rubino* col quale ha luogo la loro colorazione. E di fatti se ne trovano degli esempi, benchè in minime quantità, ne' mosaici di Michele Giambono che adornano la Cappella dei Mascoli, e dei pezzetti trovati ne' frammenti delle opere demolite in addietro se ne conservano per saggio nei campionarii antichi dello Studio di mosaico. Sono bensì smalti colorati, non a quel modo che dicesi, *a corpo*, ossia in tutta la massa, ma *a cartellina*, ossia con colore superficiale; ma ciò non toglie che si potesse farli anche nel primo modo. Il motivo per cui non si usavano dai bisantini può darsi che fosse la mancanza delle gradazioni, ma più probabilmente era il prezzo troppo elevato, incompatibile con opere grandiose, di genere decorativo e destinate ad essere vedute a grande distanza. Presso i moderni si aggiungeva anche un giusto criterio artistico. Difatti coi miglioramenti introdottisi nell'arte vetraria nel secolo XV, gli smalti avevano perduto la granulosità dei materiali bisantini e riuscivano invece d'una composizione finissima e per ciò stesso anche lucidissimi. Ora la lucentezza non è carattere proprio del nudo e se si presenta soverchia, nuoce grandemente all'effetto, massime in una superficie composta di pezzettini a faccette irregolari e disposti a mano e quindi non tutti sullo stesso piano, ma con diverse inclinazioni accidentali, i quali riflettendo così variamente la luce, danno, comunque osservati, l'aspetto di una miriade di punti brillanti. Tornavano poi anche presso i moderni a militare le ragioni economiche. A que' tempi lo smalto colorato *a corpo*, appunto per la sua singolare finezza di composizione, costava assai, ed altrettanto era dello smalto a cartellina (più proprio ad usarsi perchè non lucido), per causa della fattura complicata e difficile che richiedeva. Ciò posto è evidente che il moltiplicare le gradazioni di tali smalti per usarli nelle carni non doveva apparire partito ragionevole, se v'era l'uso ab antico delle pietre e se l'esperienza dimostrava che con queste eransi potuti sempre ottenere, a molto miglior mercato, effetti stupendi. Se non che pur troppo col tempo l'uso degenerò in abuso, ed al difetto di colore proprio nelle pietre si supplì col pennello, tanto che i mosaici del secolo scorso, i quali sono nella vôlta sopra la navatina che mette al Tesoro e massime quelli del voltone presso la grande finestra circolare, sono vere brutture che non meritano nemmeno il nome di mosaici.

(1) *Le basiliche cristiane di Parenzo*, per il Dott. Andrea Amoroso, Parenzo, tip. Coana, 1891, pag. 6.

Anche in Sicilia furono usate le pietre per le carni e, per quanto ne dice l'opuscolo citato di sopra (1), vi si impiegavano le così dette *lattimuse*, sostanze calcari che abbondano in Chiusa, Bisacquino ed Ogliastro, paesi vicini a Palermo. Ve ne sono di color latteo più o meno candido, di color roseo o carnicino più o meno denso, e di gialle. A Venezia s'usava una pietra calcare che probabilmente proveniva dai Colli Euganei e precisamente dai luoghi circostanti al paesello di Arquà, celebre per la casa del Petrarca. Lo Studio di mosaico ne possiede dei pezzi antichi che somigliano perfettamente alla pietra di que' luoghi, la quale ha ne' varii suoi strati tutte le gradazioni.

Si è detto che anche in altre parti usavasi la pietra, e questo era nelle rappresentazioni architettoniche, ne' paesaggi, nelle gradazioni di alcuni colori, come il rosso, per il quale lo smalto non dava che due o tre gradazioni al più ed il resto faceva il marmo di Verona, ed il bianco, per le cui gradazioni usavasi il ciottolo nei lumi, la pietra d'Istria nelle mezze tinte, ed altra pietra detta di Castel Lavazzo negli scuri.

Altri colori ancora tratti dalle pietre o dai marmi si usavano a risparmio degli smalti, e quello che faceva le spese della tavolozza era l'alveo della Piave con la sua copiosissima varietà di ciottoli. Lo attesta il documento citato di sopra col titolo di *Bisognevole e necessario per far musaichi* (2), che fra le altre domande fa quella dei *due soliti mandatelli a l'anno per cadaun musaicho, uno di ducati 3 et altro di ducati 9, serve per andar in Piave per cogoli* (ciottoli) ecc.

Anche a Roma ne' mosaici monumentali impiegavasi la pietra per le carni e, se è vero che gli usi odierni dello Studio Vaticano (cosa molto probabile) siano tradizionali e risalgano a più secoli addietro, le varie gradazioni del color carnicino pare vi si ottenessero col marmo giallo più o meno riscaldato al fuoco.

Questo modo di colorazione fu usato molto anche negli intarsii dei secoli scorsi e si usa talvolta anche in oggi (3).

A Venezia invece si adopera il riscaldamento per ottenere una pietra di bianchezza tale che non v'ha altra che la uguagli e non può essere superata che dallo smalto. La si ricava da certi ciottoli di pietra calcare provenienti dal letto del fiume Piave, con i quali si fa una eccellente calce grassa nota nel Veneto sotto il nome di *calce di ciottolo*. Nella cottura in fornace alcuni ciottoli rimangono refrattarii, ossia non si convertono in calce caustica o calce viva capace d'*idratarsi*. Questi ciottoli chiamansi *maschi* e pestati col maglio e così ridotti in frammenti, servono a dare le macchie bianche ai battuti alla veneziana, volgarmente detti *terrazzi* ed i frammenti dai terrazzai vengono detti *la cristallina*. Scelti che siano tali ciottoli accuratamente e provati col martello senza che si fendano, costituiscono una pietra durissima e come tale suscettibile di un bel pulimento, e nel tempo stesso offrono una estesa varietà di colore d'un bianco simpatico che giunge al grado d'una candidezza perfetta, non

(1) *Dell'artificio pratico dei musaici antichi e moderni* ecc., pag. 12.

(2) Archivio di Stato, Arch. dei Proc. *de Supra*, Fascicolo 3.o del Processo N. 182.

(3) Questo metodo di colorazione artificiale, ma di durata indefinita, perchè non è superficiale ma estendesi a tutta la massa del marmo, fu impiegato largamente e con buonissimo effetto nei grandiosi fiorami del pavimento della Scuola monumentale di San Rocco, costrutto pochi anni or sono sul disegno di Pietro Saccardo.

eguagliata nemmeno dalla breccia di Salerno, la quale è anche alquanto porosa e senza confronto più tenera (1).

Oltre alle pietre, si trovano usate in San Marco altre materie ordinariamente estranee ai mosaici, alcune vili come il mattone, altre nobili come la madreperla. Pezzetti di mattone d'un rosso cupo si trovano usati in alcuni fregi dell'atrio ed in varie parti anche della chiesa e sono del tempo dei bisantini.

Anche la madreperla è di quel tempo. Essa si trova nel mosaico della Orazione nell'Orto che occupa la parte inferiore della grande parete della navata destra. I nimbi del Redentore, nelle tre diverse azioni in cui è rappresentato, sono tutti di madreperla. Più ancora abbonda nelle dieci magnifiche figure che occupano altrettanti rettangoli fra le pareti marmoree delle due navate minori. Alcune di esse, come quelle di Cristo, della Vergine e d'alcuni Profeti, hanno le vesti lumeggiate in madreperla. I cartelli che altre tengono in mano sono pure di madreperla. Finalmente nelle corone dei profeti Davidde e Salomone e nel nimbo del Cristo, stanno incastonate delle perle di forma irregolare grossissime (2).

In molti altri siti se ne trovava in origine, come nel centro della volta della cappella Zeno, nella figura di S. Daniele che è sopra uno degli sguanci delle finestre nella Cappella di S. Isidoro ed in alcuni campi ad opera minuta di figure bizantine; ma ne' restauri fu sostituita con pezzetti di smalto bianco ed ora non ne restano che poche traccie.

Del resto l'uso di questa materia ne' mosaici è antichissimo, avendosene l'esempio anche in quelli di Ravenna, ne' quali, per esempio, la sfarzosa acconciatura del capo della regina Teodora in S. Vitale è tutta di madreperla.

Altra materia nobile profusissima ne' mosaici di S. Marco è l'oro.

Secondo l'uso orientale, tutte le composizioni, tutte le figure campeggiano su fondo d'oro, tutti gli spazi vuoti ne sono ricoperti; poichè a S. Marco nessuna parte visibile dell'interno del monumento rimane spoglia, ma è rivestita o di marmi preziosi o d'oro o di pitture a mosaico.

Generalmente chiamasi smalto dorato, od anche smalto d'oro, quello che impiegasi ne' mosaici. La materia però che serve di fondo all'oro per lo più è il vetro ed anche un vetro d'infima qualità. Di vetro è altresì coperta la foglia d'oro ed è così che se il materiale sia di buona fattura, l'oro, chiuso fra due vetri, si conserva indefinitamente attraverso i secoli e sfida qualunque causa di deterioramento.

Diversi furono i modi di comporre lo smalto d'oro e d'argento secondo i tempi, e di tali diversi modi trovansi i saggi a S. Marco.

Anticamente si prendeva una piastrella di grossa lastra di vetro e bagnatala leggermente, vi si stendeva sopra la foglia d'oro, che poi veniva coperta con uno straterello leggerissimo ed uniforme di vetro diafano polverizzato, omogeneo per composizione a quello della lastra di fondo. Collocata quindi la piastrella nel forno, i due vetri si fondevano, e l'oro restava preso fra essi e fissato stabilmente e protetto dalla vernice vitrea che lo copriva. La vernice comunemente dicesi *cartellina.* Tale si è il processo di fabbricazione che viene descritto da Fra Teofilo, autore del secolo XIII, nel secondo volume della sua opera sulle arti (1); e dagli studi fatti da chi scrive, con la gentile cooperazione del signor Lorenzo Radi di Murano, il più celebre fra i fabbricatori di smalti per mosaici, risulta chiaramente che lo smalto d'oro dei bisantini era tutto formato appunto nel modo sopraccennato.

Naturalmente la fabbricazione in grande di un simile materiale, condotta con questo sistema e con mezzi manuali, faceva sì che non sempre il vetro polverizzato fosse di perfetta trasparenza, nè disposto con uno strato di uniforme grossezza, per lo che, trinciate in minuzzoli le singole piastrelle, ne risultava quella grande varietà di passaggi dai toni più caldi ai più freddi, dai riflessi più brillanti ai più smorti, che nel suo complesso forma la caratteristica dei campi d'oro nei mosaici di scuola greca (2).

Ma un altro inconveniente e ben più grave presentava quel modo di fabbricazione. In ogni qualità di smalto d'oro, i due vetri, cioè quello che serve di fondo e la pellicola o *cartellina* che ricopre la foglia d'oro, non sono legati insieme da questa foglia: la ragione per cui restano uniti, sta in ciò che la foglia d'oro, ridotta com'è ad una sottigliezza tale che la rende sino trasparente, diviene porosa, ed i due vetri sottoposti alla fusione si saldano l'uno con l'altro appunto attraverso i pori di essa. Pertanto, se i due vetri non erano di composizione perfettamente omogenea, o se la fusione non era completa, ovvero se l'oro conteneva qualche impurità, cosa non difficile a que' tempi ne' quali le industrie venivano trattate molto alla buona, poteva succedere che la pellicola di vetro non possedesse che una aderenza precaria e che col tempo venisse a staccarsi (3).

(1) Il bianco di ciottolo vedesi usato a San Marco nel pavimento minuto del genere dell'*opus vermiculatum*, però in quelle poche parti che tuttora conservansi dell'opera primitiva. Di fatti nelle innumerevoli rinnovazioni parziali che vi si succedettero, vi si ripeterono e vi si sovrapposero sino quasi ai dì nostri, in guisa tale da fare del pavimento in molti estesi tratti un vero mosaico di pessime contraffazioni, non si ebbe più la cura di procurarsi i ciottoli scegliendoli fra i migliori, come si fa anche in oggi con molto sagrifizio di brighe e spese, ma si andò per le brevi, sostituendovi un calcare comunissimo, d'un bianco sporco triviale e monotono, il così detto *biancon* di Verona, che non ha nemmeno la proprietà, indispensabile per il suolo di Venezia, di resistere alla salsedine. — Eppure, chi il crederebbe? Fuvvi di recente una Commissione di uomini celebri che giudicò meritevoli d'ogni riguardo quelle brutture, ritenendole saggi delle varie età, senza accorgersi che la più parte sono di artieri *terrazzai* digiuni di qualunque principio d'arte, che le eseguirono a memoria di molti tuttora viventi, nel corso di questo secolo. Tale si è l'effetto di quel falso principio burocratico, in forza del quale si crede di poter sciogliere le questioni col mezzo di Commissioni di persone, per lo più, se occorre, anche estranee al luogo ed al monumento, anzi scelte così a bella posta affinchè operino senza prevenzioni, a giudicare e sentenziare su chi sa quanti argomenti in pochi giorni. Così avviene che chi si dedica con tutta l'anima al restauro d'un monumento, oggetto per lui di lunghi ed accurati studi, comprovati da pubblicazioni di molti anni addietro, si vede poi dettata la legge ed imbarazzata la via dai responsi di persone, le quali, per quanto siano versate ed intelligenti, non possono tuttavia pretenderla ad oracoli.

(2) Non merita un posto nella storia del monumento l'uso d'altre materie fattasi nel corso di questo secolo col pretesto del difetto di smalti, che si sarebbono sempre potuti avere dallo Studio Vaticano, in ispecie nel mosaico eseguito da Liborio Salandri verso il 1839, nel sito più cospicuo della basilica qual è il grande semicatino della porta centrale della facciata. In esso fu adoperata persino la terraglia colorata fabbricata espressamente dal Fontebasso di Treviso, sicchè si può dirlo un mosaico composto in parte di cocci di stoviglie. È una grande vergogna per l'arte e per il decoro del monumento che si lasci sussistere quella enorme bruttura, oggi che a Venezia il mosaico è salito al più alto grado di nominanza.

(1) *Theophili presbyteri et monachi libri III seu diversarum artium schedula; opera et studio Caroli de l'Escalopier.* Lutetiae Parisiorum, Firmin Didot, 1842.

(2) Per comporre i piccoli tratti di campo d'oro che mancavano negli antichi mosaici della Cappella Zeno, allorchè furono rimessi, dopo levati i nuovi che v'erano stati rifatti ultimamente, fu d'uopo usare sette varietà di smalto d'oro, fatte espressamente e scelte dopo ripetute prove.

(3) L'anno 1860 la Basilica di S. Marco dovette acquistare per ordine del Governo austriaco dallo Stabilimento Salviati una grande quantità di

E ciò pur troppo ebbe luogo in alcuni mosaici antichi di S. Marco e singolarmente in quelli dell'atrio, il cui materiale, come s'è dimostrato trattando della Iconografia, è tutto d'una sola e particolare provenienza, essendo stato portato da Costantinopoli, dopo la presa di quella città fatta dai Veneziani l'anno 1204. Ora la mancanza delle cartelline fino ad un certo grado non nuoce troppo, massime quando i pezzetti d'oro sono minutissimi, come nell'atrio; ma quando la loro frequenza si moltiplica in isconcio modo, non è tollerabile. Si fu per questo che i restauri eseguiti ultimamente nell'atrio stesso dallo Studio di mosaico della basilica furono lunghi e laboriosissimi, appunto perchè il campo d'oro appariva in essi tutto deturpato e seminato d'innumerevoli punti neri.

Col cessare della scuola greca, una totale innovazione successe anche nella preparazione del materiale per il mosaico, e sembra che allora soltanto, vale a dire verso la metà del secolo XV, venendo a mancare lo smalto d'oro di provenienza dall'Oriente si cominciasse a farlo eseguire a Murano. Il fatto è che, partendo dai mosaici della cappella dei Mascoli e passando poi a quelli della conca dell'abside principale, indi ai lavori dei Zuccato nell'atrio, in chiesa e nella sacristia, si trova in tutti questi luoghi uno smalto d'oro stupendo, il più bello, il più splendido che la basilica abbia mai avuto.

Il processo di fabbricazione era diverso affatto da quello degli orientali qui descritto di sopra. L'operaio faceva dapprima una rotella o piastra di vetro, su cui, a caldo, un secondo operaio applicava la foglia d'oro ed un terzo vi soffiava sopra destramente una pellicola di vetro. Poi si riponeva la piastra nel forno a ricuocere, e la vernice vitrea acquistava così quella lucentezza squisita che nell'altro modo usato dagli antichi non poteva ricevere.

Poco dissimile è il processo indicato dal Vasari, se non che s'avvicina più al metodo moderno, che in appresso esporremo. Il citato autore si esprime così: «Ecco un'altra specie di vetro, che si adopera per lo campo e per li lumi dei panni che si mette d'oro».

« Questo quando lo vogliono dorare, pigliano quelle piastre di vetro che hanno fatto, e con acqua di gomma bagnano tutta la piastra del vetro e poi vi mettono sopra i pezzi d'oro; fatto ciò, mettono la piastra su una pala di ferro, e quella nella bocca della fornace, coperta prima con un vetro sottile tutta la piastra di vetro che hanno messa d'oro; e fanno questi coperchi o di bocce o a modo di fiaschi spezzati, di maniera che un pezzo cuopra tutta la piastra; e lo tengono tanto nel fuoco, che vien quasi rosso; ed in un tratto cavandolo, l'oro viene con una presa mirabile a imprimersi nel vetro e fermarsi, e regge all'acqua ed a ogni tempesta » (1).

Come si vede i fabbricatori, secondo il Vasari, cominciavano l'operazione a freddo, mentre quelli di Murano lavoravano a caldo.

smalto d'oro, il quale poi fu trovato in gran parte inservibile, perchè i pezzetti per la massima parte perdevano la cartellina di vetro. Era questo il primo materiale che cominciavasi a fabbricare in grande quantità secondo il metodo moderno. Indagata la causa del difetto, si riseppe che il battiloro aveva per costume di porre fra le foglie nel batterle una minima quantità di gesso. Ora questo impediva, otturando i pori della foglia, la perfetta unione dei due vetri fra loro, e col tempo sentendo l'umidità si gonfiava e produceva il distacco della pellicola vitrea.

(1) *Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori ed architetti.* Firenze, Le Monnier, 1846, vol. I., pag. 174 e 175.

A titolo poi di curiosità accenneremo uno smalto d'oro di qualità specialissima, che fu usato in questo secolo e del quale si ha l'esempio nel campo d'oro degli interstizii del grande finestrone circolare, luogo in cui lavorò verso l'anno 1836 Liborio Salandri. Esso è fuso sulla lampada, pezzetto per pezzetto, ed ogni pezzetto porta inchiuso nella massa per di dietro un piccolo rampino di filo di ferro, forse per poterlo maneggiare a caldo e fors'anco per far sì che il pezzetto stesse più saldamente attaccato al muro.

Tali ripieghi provano che a quel tempo erasi già perduta del tutto a Venezia l'arte di fabbricare lo smalto d'oro, e tanto più risalta il merito di chi seppe farla rinascere. Fu questi il celebre Lorenzo Radi padre del vivente fabbricatore dello stesso nome, di cui abbiamo fatto cenno di sopra, ed uomo d'ingegno singolare; il quale dopo molte prove condotte con una perseveranza ammirabile e con le sole sue forze, riuscì a riattivare la fabbricazione dello smalto d'oro secondo un metodo nuovo di sua invenzione, e così eccellente da poter ridare non solo con perfetta imitazione gli smalti dorati antichi di tutte le età, ma da superarli nell'effetto, ottenendo altresì con somma facilità gli smalti d'oro colorato di tutte le tinte e di tutte le gradazioni. La scoperta del Radi avvenne verso l'anno 1840, e da quel tempo in poi questo ramo dell'industria vetraria prese a Venezia un'estensione immensa e riempì, si può dire, il mondo de' suoi prodotti.

Il metodo del Radi è semplicissimo. Viene preparata anzitutto una sottilissima pellicola di vetro e questa si ottiene soffiando un enorme boccione a pareti esilissime, le quali sono ridotte in pezzi, e tagliate con la pietra focaia a quadretti di circa dieci centimetri di lato. Adagiata quindi la pellicola sopra una pala di ferro e distesavi sopra la foglia d'oro, viene esposta al fuoco e riscaldata che sia, vi si cola sopra un massello di vetro fuso e con apposito utensile ve lo si schiaccia. Ne risulta una piastrella sulla quale la foglia d'oro è ricoperta e tenuta aderente da una lastrina di vetro (1). Lo stesso processo si usa per l'argento, in luogo del quale però per la migliore riuscita dello smalto si fa uso del platino. Egli è poi evidente che variando il colore della pellicola di vetro, si possono ottenere, non solamente tutte le gradazioni di tinta dell'oro naturale, ma altresì quelle di tutte le varietà di colori visibili per trasparenza sull'oro, con effetti singolari e stupendi.

Non è già che lo smalto di questo genere, che per intenderci, chiameremo d'oro colorato, sia una invenzione del Radi. Questi ebbe il merito di rendere facile e sicura la fabbricazione di un tale smalto in fatto di colorazione, estendendola inoltre a tutte le varietà dei colori; mentre, prima di lui, che si sappia, almeno per ciò che spetta ai mosaici di San Marco, non s'aveva esempio che della colorazione secondo le varie gradazioni del giallo color di rame, motivo per cui anzi lo smalto di questo genere era noto sotto la denominazione, che ancora si conserva, d'oro *ramino*. Esempi d'oro colorato in questa guisa s'hanno nella tunica della grande figura di Cristo sedente in trono, che è nella conca dell'abside della basilica, opera del 1506, e negli sbattimenti di certi ornati sul campo d'oro della volta della sacristia; mosaici anche questi della

(1) Le stiacciate di smalto dorato od inargentato a Roma sono dette *pizze*, a Venezia *piastre*, a Palermo, più giustamente, *piastrelle*.

prima metà del secolo XVI. Sorprendente poi per effetto è la veste di broccato d'oro del Doge nel mosaico di Leopoldo Dal Pozzo, che sta sulla seconda porta della facciata e fu compiuto l'anno 1729.

Effetti simili non si possono assolutamente ottenere che col mosaico, ed in questo esso porta il vanto sulla pittura.

Del resto il Radi non ebbe soltanto il merito di far rinascere la fabbricazione dello smalto d'oro in tutte le anzidette varietà, ma ben anco quello di avere dato nuova vita a tutti i rami dell'industria vetraria, in quanto essa si presta a coadiuvare ed arricchire l'arte ed in ispecie il mosaico.

E qui cade in acconcio di trattare del principale fattore della composizione del mosaico, lo smalto.

Questo nome abbraccia una estesissima famiglia di vetri, la cui base è sempre il silicato di potassa o di soda, ma con l'aggiunta di piombo, d'ossidi di stagno, e di antimonio, di fosfato di calce, di fluoruro di sodio e d'alluminio, e d'altri ossidi metallici, destinati a dare alle varie qualità di smalto l'opacità ed il colore che le caratterizza (1).

Gli smalti più antichi, che servivano a formare perle grossolane, erano di colore verde, nero e turchino. Più tardi gli Egizii ed i Fenicii, espertissimi nell'arte vetraria, fusero smalti di colore azzurro, verde, turchino, giallo, nero, bianco e rosso. Questi smalti primitivi che si usavano anche per ismaltature sull'oro, dovevano la loro opacità all'ossido di stagno ed i colori all'ossido di rame, ferro, cobalto ed altri. Essi erano poi talmente puri e spogli di qualsiasi eccesso salino che si mantennero conservatissimi ancorchè rimasti per cinquanta e più secoli sepolti sotterra (2).

L'arte di fabbricare il vetro e con esso lo smalto passò dapprima dall'Egitto e dalla Siria nelle isole dell'Arcipelago greco, quindi penetrò nell'Etruria, e più tardi, sotto il regno d'Augusto, anche Roma n'ebbe fabbriche proprie. I primi Cristiani, amanti di tutto quello che poteva contribuire al decoro del sacro culto, non tardarono ad impossessarsene e sino dai tempi delle persecuzioni ornavano di mosaici, composti in gran parte di smalti, le Catacombe. Sembra anzi che quivi cominciasse l'uso dello smalto dorato, benchè non ne' primi tre secoli, ma più tardi, trovandosene dei pezzetti nelle vestimenta di due figure ch'erano nelle Catacombe di S. Ciriaco e che ora si conservano nella biblioteca Chigi; le quali il celebre De Rossi con buoni argomenti dimostrò dover risalire alla seconda metà del secolo IV (3). E non è difficile ammettere che i primi Cristiani inventassero lo smalto dorato, avendo questa manifattura molta analogia con quella dei vetri cimiteriali, che, come si sa, erano formati da due vetri che custodivano rinchiusa fra essi una foglia d'oro lavorata con parole e figure a graffito; i quali due vetri erano saldati a fuoco e rendevano così inalterabile quanto nel loro interno vedevasi scritto o rappresentato (1).

Quantunque però l'arte del mosaico avesse così notabile incremento sotto Costantino e continuasse di poi a diffondersi negli imperi d'oriente e d'occidente, mantenendosi fiorentissima anche ne' secoli successivi, tuttavia la fabbricazione dello smalto rimase pressochè stazionaria. Il che non deve attribuirsi ad ignoranza od inerzia in chi vi attendeva, ma piuttosto alle ristrettissime richieste dello stile e dell'arte di que' tempi rispetto alla moltiplicità dei colori ed alla varietà delle loro gradazioni. Il mosaico non era allora un'imitazione servile della pittura, come divenne presso i moderni, e gli artisti sapevano trarre da esso con pochi mezzi effetti stupendi. Quindi è che anche a S. Marco i mosaici antichi contano, come vedremo fra breve, poche varietà di smalti colorati. Forse a ciò contribuiva la difficoltà che incontravasi allora nel procurarsi un materiale, che le fornaci di Murano non potevano ancora somministrare e che doveva provenire o da altri mosaici di edifizii caduti in rovina o con maggiore probabilità dall'Oriente. Si sa infatti che sul principio del secolo XIII una grande quantità di questo materiale venne portato a Venezia da Costantinopoli dopo la presa di quella città (2).

Non è cosa facile il discernere le vere qualità originarie degli smalti ne' mosaici antichi di S. Marco, in causa degli innumerevoli restauri da essi sofferti, e soltanto un accurato studio di osservazione, sussidiato da lunga esperienza, può condurre a determinarle con sufficiente certezza. I colori che vi si osservano sono due gradazioni di rosso, poche di verde, poche di colore verdognolo, detto anche *oglino* dalla somiglianza con l'olio, tre o quattro gradazioni di azzurro, altrettante di pavonazzo, il bianco ed il nero. Le carni, le altre gradazioni del rosso e gli sbattimenti del bianco sono fatti con pietre naturali. I contorni delle figure sono neri, ma talvolta anche colorati (3).

Questi smalti trovansi ne' mosaici dei secoli XI e XII. Nel secolo XIII si eseguivano i mosaici dell'atrio e della facciata con gli smalti e per mezzo degli artisti fatti venire da Costantinopoli, e tali lavori presentano un notevolissimo progresso, come nel disegno e nella fattura, così nella copia dei colori e nelle loro gradazioni. Il saggio più completo a tale riguardo è dato dalle rappresentazioni del Diluvio universale. Le graziose figure dei molti animali che si affollano all'ingresso dell'Arca, sembrano avere stimolato gli artisti a fare incetta degli smalti dai colori più gai e svariati che l'arte a quel tempo sapesse produrre. Vi si veggono infatti, oltre ai colori sopraccennati, un giallo, varie gradazioni di verde, un azzurro freddo bellissimo nella coppia delle cornacchie, e varie tinte neutre ne' conigli, ne' bufali e negli ippopotami. Altre varietà di colori sono tratte anche qui dalle pietre naturali e dai marmi con effetti maravigliosi.

(1) I colori si ottengono con gli ossidi di manganese per il violetto, di cobalto per l'azzurro, di nichel per il bruno, d'uranio per il giallo ed il nero, di rame per il verde, di ferro per il giallo ed il bruno, di platino per il grigio, d'iridio per il nero, ecc. ecc., ovvero col mezzo di queste materie mescolate insieme.

(2) Non sempre lo smalto si mantiene inalterabile. Se non è bene proporzionato ne' suoi componenti ed a perfetta cottura, possono succedervi delle decomposizioni capaci di alterare la primitiva colorazione. Un esempio di ciò è riportato dal Gerspach. La veste della donna inginocchiata nel mosaico della Trasfigurazione in S. Pietro a Roma, era color di rosa, come nel dipinto di Raffaello, quando fu composta nel secolo scorso. Ora, ad onta che il mosaico stesse in luogo riparato dalle influenze esteriori, tuttavia non passavano cent'anni ch'era coperto in quella parte di macchie verdastre, dovute senza dubbio al difetto di giuste proporzioni nelle materie componenti lo smalto.

(3) Le due figure secondo un'iscrizione annessavi sono i ritratti di un Flavio Giulio Giuliano e d'una Maria Simplicia sua sposa.

(1) Qualche rara volta la foglia d'oro stava racchiusa fra una piastra di smalto opaco, che serviva di fondo, ed una di vetro. (Vedi il Garrucci, *Vetri cimiteriali*, Roma, Salviucci, 1858).

(2) Veggasi la Cronaca citata nella parte che tratta della Iconografia, dove si parla dei mosaici dell'atrio, a pag. 337.

(3) I contorni di alcune figure che trovansi nelle nicchie laterali alla porta centrale nell'atrio sono di vetro diafano di colore giallognolo.

Ne' mosaici del Battistero e della Cappella di San Isidoro, che sono del secolo XIV, comparisce la porpora ed in ispecie quella d'un giallo aranciato vivo che chiamasi in arte *becco di merlo* (1). Un saggio di smalto dello stesso colore vedesi pure nella figura di stile bisantino, che sta nel sottarco a destra di chi entra per la porta della Madonna e rappresenta il Vescovo Sant'Ubaldo. Tale figura si distingue dalle antiche e dev'essere opera anch'essa del secolo XIV. L'altra figura dello stesso sottarco è in parte opera d'un restauro.

La presenza della porpora ne' mosaici dà senza dubbio un contrassegno dell' industria vetraria che a quel tempo già fioriva a Murano.

Il patrizio veneto Sebastiano Molin, inquisitore alle arti nel secolo scorso, in una sua erudita Memoria si studia di dimostrare che i Veneziani appresero l'arte della lavorazione del vetro sulla fine del duodecimo secolo nelle loro relazioni con l'Oriente e specialmente a Sidone, e che alcuni maestri sidonii allettati da speranze e premii vennero a trapiantare l' arte loro a Venezia (2).

Comunque sia la cosa, certo si è che i primi prodotti dovettero consistere in vasi di vetro, perchè appunto perciò gli antichi fabbricatori di Murano erano chiamati *fialarii o fiolarii* (3).

Smalti per i mosaici non se ne fabbricavano ancora sul principio del secolo XIII, se, come si è accennato di sopra, si ha dai cronisti di quel tempo che con la presa di Costantinopoli avvenuta l'anno 1204 si traeva di là grande quantità di materiali di questo genere. È anzi probabile che fabbricatori di smalti fossero que' vetrai bisantini che nella stessa occasione la Repubblica accoglieva a Venezia, largheggiando con essi di privilegi ed aggregandoli alla cittadinanza. Fatto sta che specialmente da allora in poi le fabbriche di Murano salivano al più alto grado di nominanza ed impiegavano un numero considerevele di operai, taluni dei quali con la speranza di lucri maggiori emigravano, sicchè la Repubblica fino dall'anno 1295 trovavasi costretta ad emanare leggi e decreti per richiamarli in patria e per impedire l'uscita dallo Stato delle materie prime atte a comporre il vetro e di quelle *paste* che, come gli smalti, dovendo servire ad un lavoro successivo, potevano comprendersi nella classe medesima delle *materie prime* (4).

Del resto è provato dai documenti che la fabbricazione degli smalti per i mosaici della Basilica era già in pieno vigore sul principio del secolo XIV. Qui però per comprendere quello che siamo per dire, convien sapere che sino dall'anno 1291 le fornaci vetrarie non potevano avere altra sede che nell' isola di Murano, e non dovevano rimanere accese che dal principio di ottobre alla fine di luglio (1). Ora si diè il caso che nell'agosto dell' anno 1308 la Procuratia *de supra* abbisognasse di una certa quantità di smalto per la basilica, ed il Maggior Consiglio, aderendo alla sua domanda, emanava in data del 25 del detto mese il seguente decreto: *Cum fiolarii de Muriano non audeant laborare ad presens propter ordinamenta justitiariorum, et Procuratores opere sancti Marci indigeant pro laborerio de muse linguis de vitro circa MD. Capta fuit pars quod dictum ordinamentum et consilium sint revocata in tantum quod una ex fornacibus de Muriano possit dictum laborerium facere* (2). In appresso, cresciuti i bisogni della fabbricazione, lo stesso Maggior Consiglio con decreto del 25 settembre 1317 concedeva a Giovanni *fioler* di Murano di poter lavorare *opus smaldorum* senza norma di legge, dappoichè ciò tornava a profitto di tutta la città (3).

È da ritenersi pertanto che i mosaici del battistero e quelli della cappella di S. Isidoro, che sono della metà circa del secolo XIV, perchè fatti eseguire dal celebre Andrea Dandolo, creato Doge l'anno 1343, siano stati composti con ismalti di Murano.

Se non che, quantunque l' introduzione della porpora segnasse un reale progresso nella fabbricazione degli smalti, tuttavia un notabile miglioramento in generale non vi si manifestava; che anzi l' occhio esperimentato del fabbricatore vi scorge indizio d'una industria taccagna, quella della calce spenta per aspersione e finamente polverizzata e stacciata, sostituita all' ossido di stagno, per dare allo smalto quelle opacità granulosa che è carattere principale di taluni smalti antichi (4).

Dove invece emerge al più alto grado la perizia dei Muranesi si è nei mosaici d'un secolo dopo, che sono quelli non mai abbastanza lodati, come per disegno e fattura, così per materiale di smalti, della Cappella dedicata alla Madonna dei Mascoli. Il loro autore fu, come si è detto nella parte storica, Michele Giambono, pittore della celeberrima scuola muranese, molto probabilmente cittadino anch'egli di Murano e forse d'una famiglia di fabbricatori di smalti, ma senza dubbio in istretta relazione con i vetrai suoi conterazzani, se, nella sua professione di pittore, diedesi all'arte del mosaico. Nè è difficile ammettere che, innamorato com'era di quest'arte da lui posseduta in grado eminente, abbia cercato di condurre al massimo apice della perfezione la fabbricazione del materiale di cui doveva valersi. Fatto sta che in quello che resta de' suoi pregevoli lavori, dopo le deplorevolissime manomissioni e contraffazioni che in gran parte li deturparono (5), gli smalti sono per varietà, vaghezza ed eccellenza di fattura tali da non avere mai avuti gli eguali in S. Marco. Oltre di che un'arte speciale, sorta frattanto a Murano, quella della pittura sul vetro, concorse ad arricchire la tavolozza del mosaicista di quelle tinte che il fabbricatore di smalti non aveva ancor saputo produrre. Si è infatti ne' mosaici del Giambono che s'incomincia a vedere

(1) Come si è detto altrove, bisogna diffidare dell'esame fatto sul luogo rispetto al Battistero, per la ragione che que' mosaici furono rinnovati in gran parte nel fatale periodo 1867-1880. Gli smalti genuini possono vedersi davvicino ne' frammenti delle antiche opere che possiede il museo dello Studio di mosaico della Basilica.

(2) La Memoria del Molin fu pubblicata la prima volta da Bartolommeo Cecchetti, già direttore dell'Archivio di Stato in Venezia, l'anno 1863 coi tipi del Gaspari. La si trova anche nell' operetta dello stesso Cecchetti intitolata *Delle Origini e dello svolgimento dell'Arte vetraria muranese* ecc., pubblicata coi tipi Grimaldo l'anno 1872.

(3) La prima volta che trovasi fatto cenno nei documenti di questo appellativo di *fiolarii* è in un decreto del Doge Vitale Falier dell' anno 1090, nel quale certo Flabanico viene così chiamato. — Veggasi l' opera del Cecchetti citata qui sopra.

(4) B. Cecchetti, *Sulla storia dell'arte vetraria muranese*, Venezia, Tip. del Commercio edit., 1865.

(1) Il primo di questi provvedimenti dipendeva da ragioni di sicurezza e d'igiene, per la salvezza della città di Venezia dai pericoli d'incendio e di emanazioni malsane; il secondo aveva di mira la salute degli operai, togliendo che potessero esporsi al calore delle fornaci nei mesi estivi.

(2) Archivio di Stato in Venezia, Maggior Consiglio, *Civicus* C.te 77 t.

(3) Arch. di Stato in Venezia, M. C. *Clericus et Civicus*, C.te 119.

(4) Questa osservazione è del valentissimo fabbricatore di smalti signor Lorenzo Radi.

(5) Giova ripetere, per dare la sua parte a ciascuno, che le principali manomissioni ebbero luogo nel fatale periodo 1867-1880.

introdotto l'uso degli smalti a due strati, detti di *fondo e coperta*.

Questi ottenevansi in tre diversi modi; cioè, o con colori di materie vetrificabili, o con la polvere di vetro colorato, o con una pellicola di vetro soffiata sullo smalto. Le materie vetrificabili servivano a dipingere a fuoco lo smalto; la polvere di vetro resa opaca con l'ossido di stagno, stesa in leggero strato e messa a fondersi al fuoco della fornace sopra una piastrella di smalto, copriva quest' ultima d' una vernice vitrea colorata; finalmente la pellicola di vetro soffiata sopra lo smalto bianco, dava a questo un colore per trasparenza con effetti svariati e singolarissimi.

Non pochi saggi di questi smalti colorati in simili modi trovansi, come s'è detto, ne' mosaici della Cappella dei Mascoli e sono di color carnicino, di rosso cupo, rosso chiaro, e di vaghissimi verdi di varii toni.

Gli stessi mosaici contengono esempi di porpore rosse e di quelle d'un bel giallo aranciato, detto, come si è accennato di sopra, *becco di merlo*; le quali porpore gialle chiamansi oggi volgarmente *scorzette* (1).

Quello di speciale poi che presentano gli smalti della cappella dei Mascoli, è il carattere della lucentezza. Ciò è dovuto alla finezza della pasta, che abbonda di minerale di piombo e che con la protratta cottura in fornace (da cui lo smalto così trattato riceve la denominazione di *morto in fuoco*), trovasi purgata da qualunque impurità ed esente da bollicine o puliche, sicchè dà una frattura compatta e lucente, com'è pure lucente alla superficie, perchè in pani lasciati colare naturalmente e non ischiacciati.

Tali qualità, che rendono il mosaico eccellente per nobiltà e vaghezza di toni, appaiono in sommo grado anche ne' mosaici di tempi posteriori ed in ispecie in quelli del principio del secolo XVI, che portano con varie date successive la scritta: *Petrus fecit*. Fra tutti è ammirabile il manto azzurro della grande figura di Cristo sedente in trono nella conca dell'abside maggiore, e quello della Vergine nel sottarco che è tra il presbiterio e la cappella di S. Clemente. E di vero splendidi per bellezza e varietà di smalti sono i mosaici del secolo d'oro. Vi si contano due o tre gradazioni di rosso, l' aranciato, il giallo, più varietà e gradazioni di verdi e verdognoli ovvero *oglini*, il turchino, l' azzurro, il lapislazzuli, il viola, il pavonazzo, tutti a più gradazioni, i bianchi, i neri e le porpore. Di più v'hanno gli smalti colorati per di sopra o *a cartellina*, e fra questi compariscono per la prima volta gli smalti color di rosa tinti col rubino, con i quali vedesi mirabilmente composta la veste della figura della Vergine sopraccennata, che porta la data del 1509, e veggonsi pure lumeggiati i cappelli e i fiocchi cardinalizii degli stemmi del Cardinal Zeno nella cappella che contiene il suo magnifico mausoleo di bronzo e ne porta il nome. — Se non che pur troppo ci accorgiamo di dover rettificare il nostro asserto! Gli stemmi, con le larghe e ricche decorazioni a mosaico fra cui campeggiavano, non sono più in oggi quelli del cinquecento. I mosaici originali furono levati quasi intatti, e grandiosi frammenti se ne conservano tuttora nel museo dello Studio di mosaico della basilica, ma non furono più rimessi; le opere che oggi ne occupano il posto sono fatture di quella Società veneto-inglese che tanti danni recò alla Basilica nel fatale periodo 1867-1880 (1).

Ma gli umani eventi descrivono nel loro corso una parabola; e noi, trattando dei mosaici di S. Marco, ci troviamo oramai di là dal vertice della curva ed andiamo avviandoci per il tratto discendente verso la decadenza.

Al disprezzo per le opere d'antico stile che ostentavano gli artisti sommi del cinquecento, altre cause subentravano nel secolo XVII a congiurare a' danni dei mosaici della basilica. Principale fra queste era l'avidità dei maestri nel procurarsi lavoro con la distruzione delle opere antiche e l' ignoranza dei Procuratori nel non saperne apprezzare il merito e curarne debitamente la conservazione. Imperciocchè, se pure la Procuratia *de supra*, con la Terminazione del 26 novembre 1610, sembrava voler mettere un argine agli arbitrii dei maestri, i quali, sotto i suoi occhi, manomettevano i mosaici antichi, senza *quella discretione che si dovrebbe, disfacendo opere che sono meglio delle nove che vengono rifatte* (2), tuttavia non era già per troppo amore delle opere stesse che facesse opposizione, bensì per la *grave spesa* che ne veniva alla Procuratia. Chè se le opere antiche andavano guaste, non passava nemmeno per la mente a que' signori che potessero essere restaurate, ma ammettevano senz'altro che dovessero essere rinnovate, *se ben in miglior forma (?) da quello che anticamente si facevano*, come diceva la Terminazione dell' 11 dicembre 1613 (3), e purchè fossero rifatte *con l'istessa istoria et lettere che sono al presente, non alterando cosa alcuna*, giusta l' altra Terminazione 25 marzo 1617 (4). Dalla quale ignoranza o noncuranza del pregio delle opere antiche avveniva che inetti maestri restassero dispotici padroni del campo e che settantadue anni più tardi la Procuratia si trovasse nuovamente costretta a provvedervi col richiamare in vigore le disposizioni emanate con la sopraccennata Terminazione del 1610, intimando ai maestri stessi che *in avvenire non possano distruggere a loro capriccio come hora fanno l'opere antiche* (5).

Mentre però, tra per l'audacia dei maestri e l'indolenza dei preposti, avvenivano estesissime rinnovazioni di mosaici, al tempo stesso la Procuratia, sia per grettezza e sia per difetto di mezzi, lasciava scarseggiare e mancare pur anco talvolta ai maestri gli smalti o, come allora chiamavansi, *le paste* per i mosaici. Così con

(1) Tale nome deriva dall'origine che hanno le porpore gialle per il modo della loro fabbricazione. La porpora è uno smalto di composizione speciale, un vetro a base di piombo, fusibilissimo, a cui si aggiungono gli ossidi di ferro, stagno e rame. Viene prodotta in pani, i quali sono poi trinciati in cubetti, se il mosaico è semplicemente decorativo, ovvero segati e lucidati da una parte, se destinati a lavori fini. Essa deve il suo colore ad una doppia cottura. La prima fusione dei componenti ha luogo in un crogiuolo di terra refrattaria detto *padella*, dopo di che la materia liquefatta viene levata con cucchiai di ferro e versata in tegghie pure di ferro, nelle quali è posta a ricuocersi in forni a riverbero; e tale seconda cottura, come s'è detto, le dà il colore. Le croste poi che restano aderenti ai cucchiai, raffreddate che siano, vengono levate e poste a ricuocersi anch'esse, ed in tale operazione assumono il color giallo. E poichè le croste hanno anche l'aspetto di scorze, perciò le porpore gialle che se ne ricavano vengono chiamate *scorzette*.

La grande quantità di piombo contenuta nello smalto-porpora è resa manifesta dal peso specifico. Mentre infatti certe qualità di smalto non pesano che chilogrammi 2.55 per decimetro cubo, il peso della porpora va fino a Chil. 4.50.

(1) Taluno si maraviglierà come in tempi a noi sì vicini abbiano potuto effettuarsi tante devastazioni; ma v' ha una parola che basta a spiegare non pochi enigmi de' nostri giorni, ed è la parola *politica*. Quando i meriti politici possono tener luogo di tutte le altre qualità e far circondare chi li possiede d' una illimitata fiducia, può succedere questo e ben più ancora di quanto avvenne.

(2) Veggasi il *Volume dei documenti*, brano N. 381.

(3) Loc. cit., brano N. 387.

(4) Loc. cit., doc. N. 411.

(5) Loc. cit., Termin. 9 gennaio 1683, doc. N. 542.

deliberazione del 13 aprile 1648, i Procuratori, *avendo più volte udite l'istanze delli Maestri di musaico della Chiesa Ducal di San Marco, i quali riferiscono che non possono continuar il suo obbligo, nè meno lavorar alcuna parte di figure nella medesima Chiesa, per difetto di paste colorate*, allogavano a *Domino Paulo Fontana mercante in Murano* la somministrazione degli smalti al prezzo di ducati 12 *il cento* (1). Talvolta anche per risparmio di spesa acquistavano degli smalti da privati, forse provenienti da mosaici demoliti altrove, come nel 1645 in cui fu pagata il 12 di aprile una polizza al *Reverendo Piovano di S. Antonio per musaico grosso dato per servicio della Chiesa di S. Marco* (2).

Da un tale stato di cose provenivano due gravissimi inconvenienti. L'uno si era che i maestri, gente a que' tempi inetta e dedita più al mestiere che all'arte, vedendosi mancare gli smalti, trovavano sempre più comodo l'uso delle pietre, per poter poi aiutarsi col pennello, favoriti in ciò e fors'anco assistiti dai pittori, che avevano dato i cartoni e che ci tenevano a far riuscire appariscente col mezzo di tali artifizî l'opera loro, più che sperare non lo potessero dalla mano poco abile del mosaicista. Di qui quelle composizioni, per disgrazia vastissime, camuffate in tal guisa che di mosaici non meritano nemmeno il nome, le quali occupano la parte superiore della grande parete di fronte al Santissimo e la volta attigua, come pure la volta attigua al grande finestrone circolare: composizioni sostituite a chi sa quali importanti opere antiche, se si pensa che la parte inferiore della detta parete contiene il grandioso mosaico del secolo XII rappresentante l'Invenzione del Corpo di S. Marco (3). L'altro inconveniente poi stava in ciò, che lo scarso consumo non impegnava più i fabbricatori a comporre gli smalti espressamente per la basilica ed in quelle varietà che sarebbero state richieste per i mosaici. Essi non producevano se non gli smalti finissimi e fusibilissimi, che impiegavansi anche nelle smaltature sui metalli e dei quali facevano uso principalmente i mosaicisti romani, fondendoli insieme e formandone quelle cannelle di tutti i colori e di tutte le gradazioni, delle quali abbisognavano per comporre i loro mosaici minuti. I quali smalti anzi appunto per ciò si chiamavano *tinte madri*. Tanto è poi vero che quegli smalti non erano fatti espressamente per i mosaici di S. Marco, che, lungi dall'essere formati in piastrelle compresse secondo l'uso costante, venivano colati invece in pani da mercanzia, precisamente come materie prime, e portavano impressa la marca di fabbrica in bolli crescenti di numero fino a quattro, secondo che lo smalto era di più in più eccellente per qualità di colore o d'impasto (4). Naturalmente usando di tali smalti lucidissimi e di colori smaglianti in pochi tratti dei lavori a mosaico composti per la masssima parte di pietre, ne doveva derivare uno strano contrasto, che forse da principio mascherato com'era dalle coloriture ancor fresche, non appariva, ma che col tempo dava quegli effetti stonati che vedonsi in parecchi mosaici, come ad esempio nei Cavalli dell'Apocalisse, nella Strage degli Innocenti ed in varii altri mosaici delle gallerie meridionali.

Se non che non v'ha condizione di cose sì disperata in cui il genio d'un uomo non possa far sorgere un improvviso e quasi miracoloso cangiamento. E tale si fu per i mosaici di S. Marco la comparsa del romano Leopoldo Dal Pozzo, artista sommo in tutti i sensi, che entrò al servizio della Basilica l'anno 1715 e vi stette fino alla sua morte avvenuta trent'anni dopo, occupandosi in tutto questo tempo in opere egregie, sì di nuova composizione come di restauro. Quanto v'ha di più artistico, di più splendido, di più artificioso in fatto di smalti, seppe l'insigne maestro adunare per trarne partito nel comporre l'opera mirabile di sua fattura, che adorna la lunetta e la volta della seconda porta della facciata. Quasi per vendicare l'arte del mosaico profanata ed avvilita dai suoi predecessori, comechè ridotta a poco meno che una finzione di sole pietruzze dipinte, il Dal Pozzo compose il suo nuovo mosaico di soli smalti, usandone per la prima volta in S. Marco anche per le carni. Il che in vero, se dà un risultato per sè stesso bellissimo, nuoce tuttavia per l'effetto di confronto con gli altri mosaici circostanti, come fu osservato nella parte storica, in causa della forza di colorito che tutta la composizione riceve dalla intonazione delle carni; forza di tanto superiore, di quanto la tinta viva dello smalto avanza quella della pietra nella sua naturale frattura. A parte però questo difetto, se così puossi chiamarlo, il mosaico del Dal Pozzo presenta negli smalti effetti stupendi, nuovi per S. Marco e pregevolissimi. Tale si è quello della veste del Senatore, il cui color cremisi è ottenuto da smalti *a cartellina* con pellicole di vetro rosso trasparente detto *rubino*. Magnifica è del pari la veste del Doge in oro colorato e chiaroscurato. Mirabile a vedersi il drappo di velluto azzurro che copre il Corpo di S. Marco.

Il Dal Pozzo somministrava gli smalti per i mosaici, come si ha dal Contratto 1 settembre 1721 (1), anzi li componeva da sè col mezzo delle *tinte madri* provenienti dalle fornaci di Murano. Imperocchè quantunque l'arte vetraria, ad onta di tutte le cure gelose usate dalla Repubblica per conservarsene la privativa, fosse passata fino dal 1600 circa in Francia per le astuzie del Ministro Colbert e poco più tardi anche in Inghilterra, tuttavia anche nell'anno 1762, nel quale il N. U. Sebastiano Molin compilava la sua Memoria qui sopra citata (2), la fabbricazione dello smalto era un privilegio delle fornaci muranesi, tanto che il detto autore asseriva: « possiamo compiacerci e confidare che se siamo decaduti in qualche special cosa, *possediamo tuttavia noi soli il composto dello smalto, li lavori di suppialume e le conterie;* lavori questi di singolare, anzi municipale magistero della sola nostra città ».

Se non che la comparsa del Dal Pozzo fu come uno sprazzo di luce che s'estinse con la sua morte. Ormai la Repubblica volgente alla decrepitezza ed affetta da marasmo senile, ma più ancora corrotta dai principî

(1) Veggasi il *Volume dei documenti*, brano N. 469. Il *cento* equivaleva alle cento libbre sottili venete, pari a Chilogr. 30.

(2) Loc. cit., brano N. 461.

(3) I mosaici della volta sopra l'andito che mette al Tesoro rappresentano i fatti di S. Gioacchino e Sant'Anna e la Nascita di M. V. Quelli della parete la Presentazione di M. V. al Tempio. Sulla volta prossima al grande finestrone circolare v'ha, da una parte Cristo che risana la suocera di San Pietro e Cristo che rimprovera le turbe, e dall'altra la Moltiplicazione dei pani e dei pesci ed i Demoni scacciati che invadono il gregge dei porci. Questi ultimi mosaici in ispecie sono vere brutture.

(4) Lo Studio di mosaico della Basilica conserva ancora molti di questi pani di smalto, trovati nei resti dei materiali dei secoli scorsi.

(1) Il Contratto si trova nel Volume dei Documenti al N. 513.

(2) A pagina 355. Le parole in corsivo sono tali anche nella Memoria del Molin.

settarii che, serpeggiando nelle sue vene, spegnevano in essa il sacro fuoco dell'arte e quel religioso entusiasmo, con cui per tanti secoli aveva fatto del suo San Marco il Palladio della propria grandezza, se pur ne curava la conservazione, non lo teneva più in quell'onore che il solo fatto del possesso d'un monumento tanto maraviglioso doveva imporle. Già una certa freddezza e noncuranza a tale riguardo andava da qualche secolo manifestandosi, e non solamente ne' mosaici, come s'è veduto emergere dai precedenti racconti, ma ben ancora in altre parti soggette a deperire ed in ispecie nel pavimento. Gli avanzi che ancora rimangono dell'opera primitiva fanno conoscere indiscutibilmente che tutto il lavoro tessulare era in origine del genere chiamato dagli antichi *opus alexandrinum*, il quale si componeva di figure geometriche di porfido e serpentino o sole o combinate con altre di marmi antichi e pregiati di varie specie. Naturalmente i piccoli pezzi di cui si compone un' opera tessulare non hanno che una mediocre grossezza; al che aggiungendosi la moltiplicità delle unioni, l'opera stessa diveniva facile a deperire in un luogo soggetto a tanta frequenza, ed era inevitabile che nel corso dei secoli dovesse essere in diverse parti restaurata ed anche rinnovata del tutto. Ora è un fatto che in tutti i restauri ed in tutte le rinnovazioni avvenute, si cessò affatto dall'uso del porfido, del serpentino ed in generale dei marmi antichi e pregiati, e vi sostituirono il bianco comune, il nero di Como, il rosso di Verona ed altri marmi dozzinali non duri e di nessun pregio. Questa circostanza sfugge a chi si contenta di osservare il pavimento nel suo complesso e senza analizzarlo pazientemente, talchè v'ebbe persino chi non si peritò di dichiarare meritevoli di riguardo, comechè importanti per la storia e per l'arte, quelle triviali contraffazioni. Ma l'attento osservatore ed il giusto apprezzatore delle cose si augura di vedere scomparire que' prodotti dell'ignavia, della grettezza e dell'ignoranza, e di poter contemplare ridonata all'antico splendore anche questa parte tanto ammirata dell'insigne monumento (1). Nè tali indegne sostituzioni trovano scusa nella difficoltà dell'acquisto dei marmi. Un dubbio a tale proposito, relativamente a que' tempi, non sarebbe ammissibile, neanche se si fosse trattato di grandi massi e non già di frammenti, quali potevano occorrere per il pavimento. E di vero in questi ultimi anni, dacchè fu istituito lo Studio di mosaico, che attende anche ai lavori del pavimento, la basilica potè essere arricchita d'una quantità di marmi antichi provenienti in principal modo dagli scavi di Aquileia, di Concordia e di Roma, con tale dovizia da averne per il restauro di tutto il pavimento (2). Il che se potè avvenire in un tempo in cui tali marmi antichi sono divenuti ricercatissimi e d'un prezzo favoloso, molto più facilmente poteva provvedersene la Procuratia *de supra* ne' secoli andati (1). Non era quella pertanto questione di difficoltà insuperabili, era questione di grettezza e d'incuria passate in sistema; nè già soltanto rispetto ai mosaici ed al pavimento, ma a tutte le altre parti del monumento. Mentre i patrizii lo facevano servire alla propria ambizione tappezzandolo internamente de' loro stemmi gentilizii, non si curavano poi di mantenerlo nel dovuto onore e decoro, talchè i capi maestri o *proti* potevano impunemente proporre, nelle loro relazioni intorno ai restauri da farvisi, di supplire alle fodere di marmo greco col marmo di Carrara venato ed al verde antico col verde di Genova (2).

Con tali gretti sistemi era ben naturale che le arti e le industrie non potessero prosperare; e si fu così che la fabbricazione degli smalti per i mosaici andò di più in più diminuendo, talchè nel 1766 su 152 maestri effettivamente addetti ai lavori dell'arte vetraria, gli smalti ne tenevano occupati due soli (3). Ciò va detto degli smalti colorati, chè degli smalti d'oro e d'argento erasi già da gran tempo dismesso l'uso e perduto persino il processo della fabbricazione. Il quale stato di cose durava anche al principio di questo secolo, in cui per disgrazia, non pochi erano i mosaici che venivano rifatti nella basilica per opera di Nicolò Pizzamano, Liborio Salandri e Giovanni Moro. Ed è probabile che cotestoro si valessero in gran parte di smalti giacenti ne' depositi della basilica in ispecie per l'oro, sapendosi, come s'è detto altrove, che la penuria del materiale facevali ricorrere talvolta ai surrogati, quali i pezzetti di smalto dorato lavorati alla lampada (4).

Se non che appunto allora che le sorti del mosaico erano cadute nel massimo avvilimento, sorgeva a rialzarle, anzi a farle salire ad un grado altissimo di prosperità, non mai raggiunto ne' secoli precedenti, un uomo di genio, già ricordato con onore più sopra, ma il cui nome meriterebbe d'essere scritto a lettere d'oro

(1) Il tratto più esteso e più biasimevole sotto ogni rapporto di questo genere di manomissioni (si condoni al nostro amore per la Basilica il ricordarlo con dolore) è quello che fu eseguito nel funesto periodo 1867-1880 dalla Società che tanti danni cagionò anche ai mosaici della basilica. Esso copre quasi per intero la navata minore sinistra, per una superficie di circa 120 metri quadrati, e costò l'enorme somma di L. 120,000. È tutto composto di marmi comuni e moderni, moltissimi dei quali non resistono alla salsedine e si corrodono a vista d'occhio; ciò che in vero è desiderabile si estenda a tutta la parte nuova, affinchè più presto possa essere rifatta in modo più degno.

(2) I bisogni del pavimento della basilica sono considerevoli. L'ultima relazione fatta al Ministero della Pubblica Istruzione dalla Direzione dei lavori di S. Marco l'anno 1892 dimostrava esservene dei tratti mancanti del tutto per circa metri quadrati 440, altri guasti profondamente per m. q. 688, e la parte malamente ricostruita con marmi moderni vent'anni or sono per m. q. 120; in tutto m. q. 1248 cui provvedere.

(1) Dalla sola Aquileia in una prima spedizione furono portati a Venezia per la basilica l'anno 1883 ben 25000 chilogrammi di frammenti di marmi antichi orientali pregevolissimi.

Molti altri marmi, anche in massi di considerevole volume, furono ottenuti dagli scavi di Concordia, mercè le zelanti cure del Ch.mo sig. Cav. Federico Berchet, odierno Direttore dell'Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti del Veneto, ed uno fra i più benemeriti della basilica. Il Ministero della Pubblica Istruzione dal canto suo concesse varii massi dei depositi della Marmorata e molti pezzi minuti provenienti dagli scavi del Tevere. Moltissimi acquisti furono fatti inoltre alla spicciolata, in ispecie di verde antico e di porfido. Quest'ultimo è divenuto un materiale sì ricercato, che ormai sparisce dal commercio. La basilica ne possiede per più di 5000 chilogrammi. I pezzi di maggior volume possono vedersi nel ricinto chiuso da cancellate del cortile della basilica detto del Sant'Uffizio. I pezzi minuti segati in lastre trovansi ne' depositi dell'Officina di S. Basso e portano tutti un cartellino con le dimensioni ed un numero d'ordine col quale stanno registrati in un libro di carico e scarico. Tanta è la cura che merita un materiale sì raro e prezioso e tanta è l'importanza che annettesi in oggi al restauro del pavimento. Il quale restauro procede ora con il più religioso rispetto per la conservazione dell'opera veramente antica ed originaria che ancora rimane, e con la massima fedeltà nella reintegrazione delle parti alterate o mancanti.

(2) Così nella *relazione di Antonio Solari* del 1 Aprile 1779, che trovasi inserita nel Volume dei Documenti al N. 763, ed in quella di Gaetano Brunello, Doc. 767.

Le sostituzioni di marmi dozzinali e moderni agli antichi ebbero luogo pur troppo, e non solamente allora, ma eziandio sino quasi ai dì nostri, essendosi fatta a memoria di molti quella delle lastre di volgarissimo e stonato verde di Susa alle precedenti di verde antico, che tappezzavano le grandi pilastrate fiancheggianti la porta maggiore. In questi ultimi anni però fu rimesso il verde antico: lavoro che costò innumerevoli brighe, per l'estrema difficoltà di trovare il materiale occorrente per una superficie di ben 28 metri quadrati, in piccola parte soltanto fornito dai resti delle fodere antiche. Fu rimessa inoltre la grande lastra di porfido che mancava nella cappella Zeno, e fu fatto di porfido tutto d'un pezzo il parapetto dell'altare di S. Pietro, distrutto al principio del secolo e di recente ricostruito. Oltre di che le numerose fodere di marmo di Carrara e tutte quelle altre moltissime che mancavano nella facciata principale, furono rimesse con marmo greco antico venato, proveniente in gran parte dagli scavi di Concordia.

(3) Cecchetti, *Delle origini e dello svolgimento dell'arte vetraria muranese*, ecc., pag. 39.

(4) Veggasi il cenno fattosi a pag. 355.

fra i più benemeriti della nostra città e dell'isola di Murano, LORENZO RADI. Nato da antica famiglia muranese della classe dei vetrai, figlio anzi di valente maestro nella fabbricazione dei *soffiati*, che lo lasciò orfano a soli quattordici anni, il Radi, giovane ancora e benchè dedito ad altro genere di opere, vagheggiava pur sempre la ricostituzione dell'arte degli smalti sì onorevolmente coltivata da' suoi maggiori. Dai quali nobili sentimenti animato e dotato com'era d'ingegno non comune, di spirito intraprendente e di ferrea forza di volontà, seppe con innumerevoli esperimenti, condotti da sè solo e con i soli suoi mezzi, non senza lunghe fatiche e sacrifizi enormi, raggiungere la sospirata meta. A prova di ciò e della sua priorità nelle scoperte, che tanto fruttarono a Venezia di onore e di lucro, sta la medaglia d'oro che il Veneto Istituto di scienze, lettere ed arti gli attribuiva l'anno 1840 per la riproduzione degli smalti d'oro e d'argento. Con pari eccellenza di risultato il Radi riusciva nella fabbricazione di ogni genere di smalti colorati di tutte le tinte e di tutte le gradazioni, non altrimenti che dei vetri imitanti il quarzo, le agate e le calcedonie. Si fu così che potè risorgere a Venezia l'arte del mosaico, fortunata d'avere trovato un valentissimo patrocinatore nell'avvocato comm. Antonio Salviati (1). Ed è dovere di giustizia e gradito ufficio per chi narra le vicende della basilica di S. Marco il rendere pubblica, solenne ed imperitura testimonianza al merito di un uomo, quale fu il Radi, che tanto contribuì all'onore ed al decoro dell'insigne Monumento ed alla perenne conservazione delle opere che lo adornano. La quale testimonianza, resa in un'opera destinata ad andare alla posterità, varrà, per quanto è possibile, a tener luogo di quel pubblico attestato di stima e di gratitudine con cui avrebbe dovuto già essere onorato chi tanto si rese benemerito della patria e dell'arte, massime in un tempo nel quale con sì grande facilità e con sì scarso discernimento, s'ingombrano le città di busti e di statue.

In oggi pertanto l'avvenire dei mosaici di S. Marco, i quali sieno pregevoli per antichità o per merito artistico, può dirsi assicurato, e l'unico studio con cui vi si attende si è quello della loro conservazione. È da augurarsi però che i conservati avanzi di quanto fu loro tolto dagli inetti e barbari restauratori od innovatori d'altri tempi vengano rimesso a posto, e che con i mezzi dei quali, mercè le scoperte del Radi, può l'arte oggi doviziosamente disporre, siano sostituiti mosaici più degni del decoro dell'insigne monumento a quelle brutture, che ai tempi della decadenza ed anche nella prima metà di questo secolo presero il luogo delle opere antiche.

(1) Sarebbe ingiusto il voler contestare al Comm. Salviati il merito ch'egli ebbe nell'aver saputo far emergere l'opera del Radi. Notiamo che qui si parla degli smalti per i mosaici, non già dei vetri artistici e di tutti quegli altri prodotti congeneri, dei quali il Salviati co'suoi talenti e con la sua coltura seppe far rinascere la fabbricazione e portarla al grado di eccellenza più elevato che mai avesse raggiunto. Anche rapporto ai mosaici, conviene ammettere che il Salviati ebbe il merito della iniziativa nel fondare in Venezia il primo stabilimento di questo genere, il quale, dopo molte vicende, prese consistenza e diede origine a tutti quegli altri che vi fioriscono. Però, mentre il nome ed i vetri e smalti del Salviati acquistarono fama mondiale, il nome del Radi loro inventore invece ebbe egual sorte che quello di Cristoforo Colombo rispetto all'America da lui scoperta.

Naturalmente il mondo è di chi se lo piglia. Tuttavia giustizia vuole che sia dato a ciascuno il suo, ed è compito appunto di chi scrive una storia il farlo con ogni imparzialità.

Egli è un fatto che nelle innumerevoli pubblicazioni italiane, francesi ed inglesi, con le quali il Salviati od i suoi ammiratori magnificarono i prodotti delle sue fabbriche, il nome del Radi figura più come semplice collaboratore che come un vero inventore di merito segnalato. Ora ciò è contro la verità e la giustizia. Il Radi, come s'è detto, presentava i suoi prodotti all'Istituto veneto di scienze, lettere ed arti l'anno 1840, e ne riceveva in ricompensa la medaglia d'oro ch'era allora la massima delle onorificenze. Da quell'anno in poi egli non era stato inoperoso, ma aveva lavorato a tutt'uomo per portare all'apice della perfezione i suoi primi trovati e ve ne aveva aggiunti di nuovi, in ispecie nella fabbricazione di smalti d'ogni genere, di calcedonie e di vetri colorati, tra i quali quelli di forma circolare detti *rulli*, il cui uso ne' monumenti di qui risale al secolo XIII. Per tali suoi perfezionamenti il Radi aveva ottenuto l'anno 1856 un nuovo premio dallo stesso Istituto veneto, e finalmente l'anno 1859 conseguiva a Londra la grande medaglia d'oro di prima classe, con la nomina di membro titolare delle Esposizioni internazionali ed universali.

In quello stesso anno 1859, narra il Cecchetti nel citato suo libro, parlando in persona propria, « un avvocato vicentino, il signor Antonio Salviati, mi chiedeva il mio parere sull'avvenire commerciale dei prodotti del vetraio muranese Lorenzo Radi, premiati dall'Istituto veneto, cioè gli smalti colorati, quelli all'oro e sopra tutto le calcedonie ».

Era questo il primo passo verso la costituzione di quella Società, che il Salviati, abbandonata l'avvocatura, fondava poco dopo in Venezia, accaparrandosi tutti i prodotti del Radi per un lungo corso d'anni e formando così un vasto gruppo industriale e commerciale, a cui però non avrebbe dovuto dare il suo solo nome.

Di qui emerge che, per quanti meriti possa avere avuto il Salviati nel l'assicurare a Venezia e rendere praticamente proficui i prodotti del Radi, che forse altrimenti sarebbero andati a fare la fortuna di altre nazioni, tuttavia il merito di avere creato, si può dire ex novo, un'arte già perduta da tanto tempo, con metodi di fabbricazione di gran lunga superiori ne' risultati a quanto erasi fatto in addietro, spetta esclusivamente al Radi.

Questi ebbe molti altri segni d'onore e fra questi il diploma d'onore nel 1864 in Murano sua patria, e la medaglia di merito alla Esposizione internazionale di Vienna nel 1873; ma nessuna onorificenza di quelle tante che i suoi prodotti procacciarono ad altri.

Il Radi, amatissimo in patria, morì fra il generale compianto l'anno 1874. L'opera sua non cessò per questo, avendo egli avuto un degno successore nel figlio Lorenzo, che possiede e dirige la più riputata fabbrica di Murano in fatto di smalti e fornisce de' suoi eccellenti prodotti lo Studio di mosaico della basilica di S. Marco.

I MOSAICI

della Basilica di S. Marco in Venezia, coi nomi dei loro autori noti e dei pittori che ne diedero i modelli, e con le loro date e leggende.

FACCIATA.

Mosaici dei cinque sfondi della parte inferiore.
A destra di chi guarda:

1. Il trasporto del Corpo di S. Marco dalla città di Alessandria (1).
2. L'arrivo del santo corpo a Venezia. — Sono tutti e due lavori d'ignoto condotti sui cartoni di Pietro Vecchia, uno dei quali conservasi tuttora nella Chiesa di S. Alvise (2).
3. Nel semicatino sopra la porta maggiore; Il Giudizio universale di Liborio Salandri; cartone di Lattanzio Querena (1836-1838).
4. Il Doge e la Signoria nell'atto di accogliere il corpo di San Marco; stupendo lavoro di Leopoldo dal Pozzo eseguito sui cartoni di Sebastiano Rizzi con con l'iscrizione:

   Corpore suscepto gaudent modulamine recto:
   Currentes latum venerantur honore locatum.

(1) Anticamente leggevasi presso il mosaico questa iscrizione: *Tollitur ex archa furtim Marcus patriarcha, Quem sporta ponunt; carnes, caulesque reponunt: Kanzir dicentes, Marcum vitant referentes: In barcam corpus mittunt ex rupe deorsum.*

(2) Il mosaico che esisteva prima di questo portava la iscrizione seguente: *De scapha sportam tollunt velisque reponunt: Presbyter, has turbas verens, non vadit ad urnas. Clam Monachus Marcum sequitur quem thure recondunt. Tellus adest, nautae dic: Velum ponite caute.*

5. Il santo corpo trasportato processionalmente nel tempio fabbricato a suo onore; lavoro del secolo XIII (1), con la iscrizione:
   Collocat hunc dignis plebs laudibus et colit hymnis
   Ut Venetos semper servet ab hoste suos.

MOSAICI DELLA FACCIATA SOPRA LA LOGGIA.

Procedendo da sinistra a destra di chi guarda.

1. La Deposizione dalla Croce con la scritta:
   De cruce descendo, sepeliri cum nece tendo; quae mea sit vita, jam surgam morte relita (così per la rima: leggi *relicta*).
2. La discesa di Cristo al Limbo.
   Visitat infernum regnum pro dando supernum Patribus antiquis, dimissis Christus iniquis. Quis fractis portis spoliat me campio fortis?
3. La Risurrezione di Cristo (2).
   Crimina qui purgo triduo de morte resurgo,
   Et mecum multi dudum rediere sepulti.
   En verus fortis qui fregit vincula mortis.
   Nel margine del sepolcro si leggono le parole: *Cajetanus F. MDCXVII.*
4. L' Ascensione di Cristo al Cielo.
   Sum victor mortis, regno super aethera fortis,
   Plausibus angelicis, laudibus et melicis.
   I quattro mosaici qui descritti furono eseguiti da Luigi Gaetano, sui cartoni di Maffeo Verona (1617-1618).

Sotto la quarta lunetta, in una nicchia a fondo piatto, v' ha in mosaico l' immagine di S. Nicolò col nome dell' autore: Ector Lochatellus fecit (1605).

Nell' intercolunnio sotto l'edicola dell'angolo sud-ovest:

S. Liborio vescovo. Questo mosaico fu rifatto di recente (1874) dalla Compagnia Venezia e Murano (3).

FIANCO MERIDIONALE.

Le due nicchie della parte inferiore contengono le figure, l'una di S. Marco, l'altra di S. Vito. Un tempo si leggeva sotto la prima Petrus F. 1482, e sotto la seconda Antonius F.

Sopra la loggia, a sinistra di chi guarda: S. Cristoforo; alla destra: S. Nicolò. Il primo era stato fatto da Giuseppe Paulutti (1678); nel secondo luogo v' era un S. Gherardo fatto da Domenico Cadenazzo (1640) in cambio di un S. Apollinare, che Alvise Marin aveva eseguito per la sua prova di maestro (1620). Ora tutti e due i mosaici furono rifatti dalla Compagnia Venezia e Murano; ma nel posto del S. Gherardo vedesi un S. Nicolò (1).

Nel centro sopra la porta: Il Sudario fra due angioletti, lavoro d'ignoto rifatto da Giovanni Moro (1829).

MOSAICI DELL' ATRIO.

VESTIBOLO.

A) Entrando per la porta maggiore vedesi nel semicatino sopra la porta, che mette in chiesa lo stupendo mosaico dei Fratelli Zuccato condotto sul cartone di Tiziano, che rappresenta San Marco in abito pontificale.

Sul piedistallo sta scritto:

MDXLV. Ubi diligenter inspexeris artemque ac laborem Francisci et Valerii Zuccati venetorum fratrum agnoveris, tum demum judicato.

Sotto questo mosaico stanno in sette piccole nicchie altrettante figure di Apostoli di antica maniera. Quella di mezzo rappresenta la B. V. col Bambino. Chiudono ai lati questa serie altre due figure dei SS. Filippo e Giacomo.

Un po' più sotto ai lati della porta:

I quattro evangelisti, di antico lavoro.

Sopra l' arco del semicatino sta l' iscrizione:

Alapis Marce delicta precantibus arce,
Ut surgant per te, factore suo miserante.

All' ingiro dell' imposta del semicatino:

Sponsa Deo gigno natos ex Virgine Virgo,
Quos fragiles firmo fortes super Ethera mitto.

Intorno ai quattro Evangelisti:

Ecclesiae Christi vigiles sunt quatuor isti,
Quorum dulce melos sonat et movet undique coelos.

B) Nella lunetta superiore a destra:

La Risurrezione di Lazzaro.

C) Nella lunetta sopra la porta maggiore, che mette all' esterno; superiormente,

Il Crocifisso, con la scritta:

Eorumdem Francisci et Valerii fratrum MDXLIX.

Inferiormente,

Il sepolcro del Redentore con le parole:

Naturae saxibus (sic) *Zucatorum fratrum ingenio.*

D) Nella lunetta a sinistra:

La deposizione di M. V. nel sepolcro con la scritta: Franc. et Va. Frat. Zucati. Vene. F.

Non si sa di certo chi abbia dato i cartoni di tutti questi stupendi lavori dei fratelli Zuccato; alcuni li vogliono del Pordenone, altri del Salviati. Dalla maniera però vengono attribuiti piuttosto al primo che al secondo.

Negli angoli al disotto delle lunette laterali:

I quattro evangelisti con le scritte:

Sis nobis, Marce, coelestis gratus in arce.
Quo lucet Lucas nos, Christe piissime, ducas.
Quo sine fine manes, nos perduc, virgo Joanes.
Ablue cuncta reae mentis mala sancte Mathaee.

Questi mosaici fecero parte delle opere su cui si aggirò il famoso processo contro i Zuccato, dal quale risulta che furono finiti verso il 1561.

Negli angoli superiori, Otto profeti.

(1) Vedi la parte storica a pag. 305

(2) Lo Stringa narra a proposito di questo mosaico il seguente aneddoto:

Ai tempi della guerra dei Veneziani coi Genovesi, passando un dì l'ambasciatore di Genova per la piazza di S. Marco in compagnia del patrizio veneziano Orsato Giustiniani, fece osservare a questo che la bandiera che teneva in mano Cristo risorto eragli di buon augurio, poichè portava la croce rossa in campo bianco, ch' era lo stemma di Genova.

Allora il Giustiniani, condotto ch' ebbe l' ambasciatore al Palazzo Ducale, mandò tosto a chiamare un mosaicista e gli fece in poco più d'un ora mutare la croce nel Leone di S. Marco; talchè quando l'ambasciatore uscì di Palazzo, restò di sasso e credette d' aver sognato.

(3) In questo luogo esisteva un tempo la figura di S. Giovanni Battista. Era stata fatta per la prova di maestro da Alvise Zuccato nel 1588, poi rifatta da Giacomo Pasterini nel 1614 e da ultimo rifatta ancora da Girolamo Gaetano nel 1617.

In questo secolo fu rifatto il mosaico da certo Liborio Salandri romano, che lavorò in S. Marco nel periodo fra gli anni 1817-1842 e che, giova credere, in onore del santo del proprio nome, vi sostituì la figura di S. Liborio. Lo stesso mosaico poi fu rifatto dalla Compagnia Venezia e Murano durante l' ultimo grande restauro compiutosi l' anno 1875.

Alla parte opposta della facciata, cioè sulle due facce dell'angolo nord-ovest, v' aveva, verso la Piazza, San Pietro, e verso S. Basso, San Paolo; il primo d' ignoto, il secondo fatto per prova da Alvise Marin nel 1626.

Questi mosaici mancano del tutto da molti anni.

(1) La sostituzione non fu opera della Compagnia Venezia e Murano, ma, a quando credesi, di quel Nicolò Pizzamano mosaicista che lavorò per molti anni a S. Marco dal 1815 in poi.

Più in alto, Angeli e Dottori posti dentro un fregio assai leggiadro: lavori dei fratelli Zuccato.

Queste opere sono fra le migliori in mosaico che esistano nella Basilica, e degne assolutamente dell'aureo secolo in cui furono compiute.

A — Cupoletta a destra di chi entra, sopra la porta di S. Clemente.

È distribuita in tre ordini sovrapposti.

I. Ordine superiore diviso in cinque comparti.

A. La creazione del cielo e della terra.
B. La creazione degli angeli.
C. Lo spirito del Signore, che s' aggira sulle acque.
D. La separazione della luce dalle tenebre.
E. La separazione del firmamento dalle acque.

Al di sopra del primo ordine stanno le parole:
In principio creavit Deus coelum et terram. — Spiritus Domini ferebatur super aquas. — Appellavitque lucem diem et tenebras noctem. — Fiat firmamentum in medio aquarum.

II. Ordine di mezzo diviso in otto comparti.

F. La creazione del sole e della luna.
G. La creazione dei pesci e degli uccelli.
H. La creazione delle anime.
I. La creazione dei quadrupedi.
K. La creazione dell' uomo.
L. La benedizione del settimo giorno.
M. La infusione dell' anima.
N. Dio colloca l'uomo nell' Eden.

Fra il primo e il secondo ordine stanno le parole:
Fiant luminaria in firmamento coeli. Dixit etiam Dominus: producant aquae reptile animae viventis et volatile super terram; jumenta et omnia reptilia in genere suo.
Faciamus hominem ad imaginem et similitudinem nostram. — Et benedixit diei septimo. — Et inspiravit in faciem ejus spiraculum vitae. — Etiam posuit in medio paradisi (lignum vitae) *lignumque scientiae boni* (et mali).

III. Ordine inferiore diviso in dodici comparti.

O. Adamo dà il nome agli animali.
P. Dio forma Eva.
Q. Dio presenta Eva ad Adamo.
R. Il serpente tentatore.
S. Eva porge il pomo allo sposo.
T. Adamo ed Eva si coprono con le foglie.
U. Dio chiama Adamo ed Eva.
V. Dio rimprovera Adamo della sua disobbedienza.
W. La minaccia dei castighi divini.
X. Adamo ed Eva ricoperti di vesti.
Y. I primi padri cacciati dal paradiso e dannati alle fatiche.

Tra il secondo ed il terzo ordine sono scritte le parole:

Appellavitque Adam nominibus suis cuncta animantia. — Cumque obdormisset, tulit unam de costis ejus et replevit carnem pro ea, et adduxit eam ad Adam. — Hic serpens loquitur Evæ et decipit eam. — Hic Eva accipit pomum et dat viro suo. — Hic Adam et Eva cooperiunt se foliis. — Hic Dominus vocat Adam et Evam latentes se (sic) *post arbores. — Hic Dominus increpat Adam. — Ipse monstrat uxorem fuisse causam. — Hic Dominus maledicit serpenti cum Adam et Eva ante se existentibus. — Hic Dominus vestit Adam et Evam. — Hic expellit eos de paradiso. — Hic incipiunt laborare.*

In ciascuno dei pennacchi v' ha un cherubino con sei ali, e sopra si leggono i versi:
Hic ardent Cherubin Christi flammata calore,
Semper et æterni solis radiata nitore.
Mystica stant Cherubim alas monstrantia senas,
Quæ Dominum laudant, voces promendo serenas.

Questi mosaici sono di antico lavoro, assai probabilmente del secolo XIII; ciò si arguisce specialmente dalla forma che hanno le lettere delle iscrizioni, ma più specialmente da quanto s'è detto trattando della iconografia.

Sopra la porta che mette in Chiesa, detta di San Clemente, v' ha il santo in mezza figura con la scritta: *Valerius Zuchatus F. MCXXXII*: lavoro eseguito dall' artista come saggio per avere il grado di maestro.

Più in alto, di antico lavoro:

1. La generazione di Caino ed Abele.
2. La loro nascita.
3. I loro sacrifizi (1).
Crescite et multiplicamini et replete terram.
Hic peperit.
Christus Abel cernit, Kayn (sic) *et sua munera spernit.*
Sopra la porta che mette alla Cappella Zeno.
Nell' ordine inferiore:
4. Caino invita Abele ad uscire seco al campo.
5. Uccisione di Abele.
Superiormente:
6. Caino straziato dal rimorso e nell'atto d'essere rimproverato da Dio.
Vi si legge: *Egrediamur foras. Cumque essent in agro consurrexit Cain adversus fratrem suum et interfecit eum.*
Le parole di sopra alludenti all'ultimo fatto furono guaste, insieme con tutto il mosaico, da restauri eseguiti nei secoli scorsi, e sembra dovessero dire, sulla fede del Meschinello:
Iratusque est Cain vehementer. Dixitque Dominus: Quare iratus es? et cur concidit facies tua?
Sopra la porta, che dà sulla Piazza.
7. La minaccia di Dio a Caino, con le parole:
Dixitque Dominus ad Cain: quid fecisti? Ecce vox sanguinis fratris tui clamat ad me de terra.
Dixitque Cain ad Dominum: major est iniquitas mea quam ut veniam merear.

B — Volta che separa la cupoletta dal vestibolo centrale.

A. L' ordine di Dio a Noè e la fabbricazione dell' arca. L' entrata dei volatili, dei quadrupedi e di Noè con la sua famiglia nell' Arca.
B. Il Diluvio. — Noè scioglie al volo il corvo e la co-

(1) Il Gradenigo in una busta legata cogli altri suoi codici al Museo Civico, che porta il titolo: *Basilica di S. Marco*, riferisce: «Nelli volti alla porta sinistra dell' Atrio della Ducale Basilica di S. Marco verso la Madonna della Scarpa si leggono tra mosaici antichi questi due versi. Il primo che è il sacrifizio di Abele ha un verso esametro che dice:

Sacrum pingue dabo, nec macrum sacrificabo.

Il secondo è il sacrifizio di Caino, ed è lo stesso verso, quale letto retrogrado diventa pentametro, ma significa il contrario:

Sacrificabo macrum, nec dabo pingue sacrum.»

La parola *Christus* non è chiara; la si presume dagli autori sugli avanzi d'un restauro dalle lettere CR IST?..

colomba. — Il ritorno della colomba. — L' uscita di Noè dall'Arca. — Il sacrificio di Noè al Signore.

Vi si legge:

Dixitque Dominus ad Noe: Fac tibi arcam de lignis levigatis: trecentorum cubitorum erit longitudo arcae; quinquaginta cubitorum erit latitudo; triginta erit altitudo illius.

Tulit ergo Noe de animantibus et de volucribus mundis et immundis, et ex omni (carne) *quod movetur super terram duo et duo, masculum et foeminam; et ingressi sunt ad eum in arcam sicut præceperat ei Dominus.* — *In articulo diei ingressi sunt Noe, Sem, Cam et Japhet filii ejus, et uxores filiorum ejus cum eo in arcam.* — *Factumque est diluvium quadraginta diebus super terram et quindecim cubitis altior fuit aqua super omnes montes.* — *Cumque consumpta esset omnis caro super terram, emisit Noe columbam.* — *At illa venit ad eum portans ramum olivae in ore, et intellexit Noe quod cessassent aquæ diluvii.* — *Ponam arcum* (meum) *in nubibus, et erit in signum foederis, ut non sint ultra aquæ diluvii.* — *Noe obtulit holocaustum Domino post diluvium.*

Al basso, nella nicchia chiusa da trafori di marmo, che contiene il sepolcro del Doge Vitale Falier:

L'immagine della B. V. con la scritta: Dominicus Santi Ven. F. A. MDLVI., e quella d' Isaia, che tiene un cartello con le parole: *Ecce Virgo concipiet in utero et pariet filium et vocabitur Emanuel.*

Si rileva dai *Quaderni di Chiesa* che questa nicchia quando fu lavorata a mosaico era scoperta.

Nella parte superiore della nicchia, già rovinosa per la salsedine, v' era ancora al principio di questo secolo la figura in mosaico del Redentore fra due angeli con le parole: *P. Spagna R. Pinxit E. F.* Ora questa parte è rivestita di semplice mosaico d'oro. Secondo lo Stringa ed il Meschinello, il mosaico conteneva anche due scritte, l' una delle quali era la preghiera del Doge defunto, l'altra la risposta che davagli il Redentore; cioè, la prima: *Quem tu fecisti, quo puer ipse fuisti, Emmanuel vere, fac me semper habere;* la seconda: *Mecum gaudebis, me tecum semper habebis; quos ego plasmavi, tales fore semper amavi.*

C — Vôlta a sinistra di chi entra per la porta maggiore.

A. Noè che si ubbriaca. — Noè dormiente veduto nudo da Cam. — Cam beffeggia Noè davanti ai fratelli. — I figli di Noè ricoprono il padre. — Noè maledice Chanaan. — La sepoltura di Noè.
B. La torre di Babele. — Dio confonde le lingue.

Vi si leggono le parole:

Noe, post exitum arcae de diluvio, plantavit vineam, bibensque vinum inebriatus est, et nudatus jacebat in tabernaculo suo. Quod quum vidisset Cham, pater Chanaan, verenda patris sui esse nudata, nunciavit duobus suis fratribus foras. At vero Sem et Japhet pallium imposuerunt humeris suis, et incedentes retrorsum, operuerunt verenda patris sui, faciesque eorum aversæ erant et patris virilia non viderunt. — *Evigilans autem Noe ex vino, cum didicisset quæ fecerat ei filius suus minor, ait: maledictus Chanaan, servus servornm erit fratribus suis.* — *Dies autem Noe nongentorum quinquaginta annorum et mortuus est.*

Post mortem vero Noe dixerunt gentes: venite, faciamus nobis civitatem et turrim cujus culmen pertingat ad coelum. Quod intuens Dominus ait: venite videre civitatem et turrim, quam ædificant filii Adam; et dixit: ecce unus est populus et unum labium omnibus, venite et descendamus et confundamus linguam eorum, ut non audiat unusquique vocem proximi sui. Atque ita divisit eos Dominus ex illo loco in universas terras et cessaverunt ædificare turrim.

Entro la nicchia che contiene il sepolcro della Dogaressa Felicia Michiel, esistono gli avanzi di un mosaico d'ignoto autore rappresentante la Vergine tra due angeli coi profeti Geremia ed Isaia. Al disopra, dove in oggi v'ha un semplice campo d'oro, esistevano molto tempo addietro le figure di S. Giovanni e di S. Marco, attribuite variamente a Giovanni De Mio ed a Domenico Rossetti, la prima con le parole: *In principio erat verbum*; la seconda: *Ecce Ego mitto Angelum meum.*

D — Cupoletta seguente sopra la porta di S. Pietro.

I fatti della vita di Abramo.

A. La partenza di Abramo.
B. Lot fatto prigioniero dal re di Sodoma.
C. Abramo incontra Melchisedecco.
D. Abramo dialoga col re di Sodoma.
E. Agar viene menata da Sara ad Abramo.
F. Agar fuggiasca.
G. L' angelo consiglia Agar al ritorno.
H. Agar partorisce.
I. Circoncisione d' Abramo e della sua famiglia.

Sono tutti mosaici del secolo XIII.

Vi si legge:

Dixitque Dominus ad Abram: Egredere de terra tua et veni in terram quam monstravero tibi; tulitque uxorem suam et Loth filium fratris sui ut irent in terram Chanaan. — *Septuaginta quoque annorum erat Abram, cum egrederetur de Aran.* — *Cum audisset Abram captum Loth, numeravit trecentos decem et octo expeditos vernaculos et persecutus est eos; et reduxit Loth et omnem substantiam.* — *At vero Melchisedech rex Salem proferens panem et vinum, erat enim sacerdos Dei altissimi, benedixit ei.* — *Dixitque rex Sodomorum ad Abram: Da mihi animas et coetera tolle tibi. Qui respondit ei: Levo manum meam ad Dominum Deum excelsum possessorem coeli et terrae.* — *Ingredere ad ancillam meam si forte saltem ex illa suscipiam filios.* — *Dixitque angelus Domini ad Agar ancillam Sarai: Revertere ad dominam tuam.* — *Peperitque Agar Abræ filium qui vocavit nomen eius Hismael.* — *Dixit Dominus: Ne ultra vocabitur nomen tuum Abram sed Abraham. Dixit iterum Dominus ad Abraham: circumcidite ex vobis omne masculinum et circumcidetis carnem preputii vestri. Infans octo dierum circumcidetur in vobis.*

Nei quattro pennacchi della medesima cupoletta: I profeti Geremia, Daniele, Isaia ed Ezechiele, di stile antico, con le scritte:

Annunciate in gentibus ed auditum facite, levate signum, prædicate et nolite celare.

Ecce vir cinctus lineis et renes eius accincti auro obrizo.

Filios enutrivi et exaltavi, ipsi vero spreverunt me.

Linguam tuam adhærere faciam palato tuo, quia domus exasperans (est).

Sopra la porta vi è S. Pietro in mezza figura di antico lavoro.

Più in alto in due comparti di stile antico:

1. Abramo che convita gli angeli. — Sara che ne deride la predizione.

Vi si legge:

Cum sederet in ostio tabernaculi sui, apparuerunt ei tres viri et adoravit et dixit.

Tulitque butyrum et lac et vitulum quem coxerat, et posuit coram eis; et ipse stabat juxta eos sub arbore. Cui dixit: Revertens veniam ad te tempore isto, et habebit filium Sara uxor tua; quae risit post ostium tabernaculi.

Di fronte, superiormente, ai due lati della porta che mette all' esterno:

2. La nascita di Isacco.
3. La circoncisione dello stesso. — Stile antico.

Vi si legge:

Visitavit autem Dominus Saram, sicut promiserat, et implevit quae locutus est; concepitque, et peperit ei filium in senectute sua, tempore quo prædixerat ei Deus. Vocavitque Abraham nomens ejus Ysaac. Et circumcidit eum octavo die.

Nell'arco che segue sta nel mezzo la Giustizia, ed ai lati vedonsi da una parte S. Alipio e dall' altra S. Simeone Stilita; tutti di antico lavoro. Vi si legge:

Leopo. De Put. (Leopoldo dal Pozzo) *Rest. A. D. MDCCXXIII.*

Sulla ghiera dell'arco sta scritto: *Signat Abram Christum, qui gentis spretor hebrææ, transit ad gentes, et sibi junxit eas.*

E — Cupoletta nell' angolo dell' Atrio.

È divisa in dodici comparti con mosaici di stile antico, che rappresentano:

A. I sogni di Giuseppe.
B. Giuseppe che racconta i sogni ai fratelli.
C. Giacobbe che rimprovera Giuseppe.
D. Giacobbe che manda Giuseppe in cerca dei fratelli.
E. Giuseppe che li ritrova.
F. Giuseppe calato nella cisterna.
G. Il banchetto dei figli di Giacobbe mentre giungono gli Ismaeliti.
H. Giuseppe tratto dalla cisterna.
I. I fratelli che vendono Giuseppe ai mercanti.
K. Giuseppe condotto in Egitto.
L. Ruben che cerca il fratello nella cisterna.
M. I figli di Giacobbe, che mostrano al padre la veste insanguinata di Giuseppe.

All' ingiro dell' imposta si leggono le parole:

Hic vidit Joseph somnium manipulorum et solis et lunae et undecim stellarum. — Hic Joseph narrat fratribus suis somnium. — Hic pater eius increpavit eum de narratione somnii. — Hic Joseph missus erravit in agro et vidit virum unum et interrogavit eum de fratribus suis. Ecce somniator venit: occidamus eum. — Hic Joseph mittitur in cisternam, et comedentibus fratribus, viderunt mercatores venire. — Hic extraxerunt eum de cisterna. — Hic vendiderunt Ioseph Hismaelitis XX argenteis. — Hic ducitur Ioseph in Aegyptum a mercatoribus. — Hic Ruben non invenit Ioseph in cisterna. — Hic est denuntiatio mortis Ioseph, et Iacob pater eius plorat.

Nei pennacchi:

I profeti Eli, Samuele, Natano ed Abacucco. — Stile antico, con le scritte:

... *Honorificaverit me, honorificabo eum* ... *contemnent me, ego abijciam, dicit Dominus* (1).

(1) La mezza figura di Abacucco è opera di un restauro, nel quale fu mutata, forse perchè troppo lunga, la scritta preesistente, che secondo gli autori diceva: *Aspicite in gentibus, et videte et admiramini, et obstupescite, quia opus factum est in diebus vestris, quod nemo credet, cum narrabitur.*

Melior est obedientia quam victimae; super bonos delectatur Dominus et non super sacrificia.

Haec dicit Dominus: non recedet gladius de domo tua in sempiternum. Ecce suscitabo super te malum de domo tua.

... *In judicium posuisti eum; et fortem ut corriperes, fundasti.*

All' ingiro dell' arco della finestra, che sta sopra la porta si legge in mosaico:

Intrent securi, veniam quia sunt habituri
Omnes confessi qui non sunt crimine pressi.

Nel semicatino che chiude il braccio principale dell' atrio, sopra il monumento del Doge Bartolomeo Gradenigo:

Il giudizio di Salomone; mosaico di Vincenzo Bianchini compiuto nell' anno 1538 sui cartoni del Sansovino o come altri vogliono, del Salviati.

Questo bellissimo lavoro fu assai malamente guasto dal tempo e peggio dall'opera dei restauratori. Nell' arco esterno del semicatino si legge:

Iustitiam terrae judex amet undique ferre,
Ne ferat injustum quod paciat ... (sic).

Questa iscrizione fu evidentemente alterata in un restauro, ed ora è anche incompleta. Secondo lo Stringa (La Chiesa di S. Marco, Venezia 1610, pag. 12) stava scritto: *Ne ferat injustum per quod patiatur adustum.*

Sotto l' arco seguente:

La Carità, coi santi Foca e Cristoforo. — I due primi di antico stile, il terzo moderno, d' ignoto.

Vi si legge:

Radix omnium bonorum charitas.
Christophori sancti speciem quicumque tuetur;
Illo namque die nullo languore tenetur.

F — Cupoletta seguente, che sta di fronte al nicchione col sepolcro di Marino Morosini.

È istoriata da mosaici del solito antico stile.

A. Giuseppe venduto a Putifare. — Le tre prime figure furono rifatte nel corso di questo secolo da Giovanni Moro.
B. Putifare che guida il giovinetto in casa sua.
C. La moglie di Putifare che tenta Giuseppe.
D. Giuseppe che fugge.
E. Giuseppe accusato.
F. Giuseppe carcerato.
G. Faraone che manda in prigione il panattiere ed il coppiere.
H. I sogni del panettiere e del coppiere.
I. La spiegazione che ne fa Giuseppe — Anche questo mosaico fu rifatto per circa due terze parti dallo stesso Moro. Vi si legge:

Hic Hismaelitae vendunt Ioseph Putiphar eunucho Pharaonis in Aegypto. — Hic Eunuchus tradit omnia bona sua in potestate Ioseph. — Hic dicit uxor Putiphar Ioseph: dormi mecum. — Hic Ioseph relicto pallio in manu mulieris, fugit. — Hic mulier videns se delusam, ostendit pallium Ioseph omnibus de domo sua. — Hic Putiphar ponit Ioseph in carcere. — Hic Pharao jubet poni in carcere pincernam et pistorem. — Hic pincerna et pistor existentes in carcere vident somnia. — Hic Ioseph interpretatus est pincernæ et pistori somnia quæ viderunt.

Nei pennacchi:

K. Faraone riprende il coppiere al suo servizio.
L. Il panattiere sospeso al patibolo.

M. Faraone dormiente.
N. Il sogno delle sette vacche grasse e sette magre — Tutti d'antico stile. Questi due ultimi furono rifatti dal Moro nel 1829.

Vi si legge:

Hic Pharao restituit pincernam in officium suum. — Hic Pharao pistorem fecit suspendi in patibulo. — Hic Pharao vidit per somnium septem boves pingues et septem macie confectas, et macræ devoraverunt pingues.

Nella lunetta murale a destra:

1. Il sogno delle spighe.
2. Faraone che interroga i saggi.
3. Il coppiere che si ricorda di Giuseppe dinanzi a Faraone. — Stile antico.

Vi stanno scritte le parole:

Hic vidit per somnium septem spicas in culmo uno plenas et formosas, et alias septem spicas tenues et vacuas, quæ devoraverunt priores plenas. — Hic Pharao quærit interpretationem somniorum a sapientibus suis. — Hic pincerna dicit Pharaoni qualiter Ioseph dixerat sibi et pistori eventum somniorum suorum.

Di fronte, nel semicatino che sta sopra al sarcofago di Marino Morosini:

4. Giuseppe che spiega i sogni a Faraone.

Lavoro moderno condotto sui cartoni di Pietro Vecchia.

Si legge nell' arco:

Somnia quæ vidit Pharao Ioseph reseravit;
Collegit segetes, populis quas participavit.

Nell' arco seguente dell' atrio:

S. Silvestro, S. Agnese e la Speranza con la scritta: *Beatus vir, cuius Dominus spes ejus est.* — Stile antico.
S. Catterina, con la scritta: *Valer. Zucato* — Cartone del Salviati.
S. Geminiano. — Magnifica opera eseguita sul cartone di Tiziano da Francesco Zuccato, che vi pose sotto il suo nome e la data del 1535 (1).

G Cupoletta seguente, che sta di fronte al nicchione col sepolcro dei Primicerii.

Continuazione della storia di Giacobbe e di Giuseppe — Stile antico.

A. Giacobbe che manda i figli in Egitto per frumento.
B. Giuseppe che li tratta da spie.
C. I figli di Giacobbe, che riconoscono d'aver meritato il castigo. — Giuseppe che piange in disparte.
D. Simeone legato.
E. Il frumento collocato nei granai.
F. La nascita di Efraim.
G. Il popolo egiziano che domanda pane.
H. Giuseppe che fa aprire i granai.

Vi stanno scritte le parole:

Hic Iacob præcepit decem filiis suis ut irent in Ægyptum causa emendi frumentum. — Hic Ioseph congregavit fratres suos et dure loquens eis posuit custodiæ tribus diebus. — Hic fratres Ioseph loquuti sunt invicem: merito hæc patimur, quia peccavimus in fratrem nostrum. Et Ioseph avertit se et planxit. — Hic Ioseph iussit Simeon ligari, fratribus præsentibus, et pecuniam singulorum reddi. — Hic Ioseph redactas segetes in manipulos jussit congregari in horrea Aegypti. — Hic Ascenes, uxor Ioseph, peperit Ephraim secundum filium. — Hic populus clamavit ad Pharaonem alimenta petens; quibus respondit: ite ad Ioseph. — Hic aperuit Ioseph horrea immensa, et vendebat Aegyptiis.

Nei pennacchi: i quattro evangelisti — Stile antico.

Nella lunetta a destra, superiormente:

1. I figli di Giacobbe nell' atto di vuotare i sacchi.

Inferiormente:

2. Giacobbe che manda Beniamino coi fratelli.
3. Giuseppe che accoglie Beniamino. Stile antico.

Vi si legge:

Hic Iacob mittit Beniamin cum aliis filiis suis in Aegyptum. — Evacuantes saccos frumento, receperunt pecuniam in ore suo. — Hic Ioseph recipit Beniamin fratrem suum uterinum.

Sotto l' arco che copre questa lunetta:

Santa Cecilia, S. Cassiano, S. Cosma, S. Damiano, S. Gaudenzio e S. Marino — Stile antico.

Nel semicatino di fronte, sopra il sepolcro detto dei Primicerii:

I santi Apollinare, Sigismondo, Francesco d'Assisi ed Antonio di Padova. — Mosaici moderni d' autore ignoto, cartoni di Pietro Vecchia.

Nell' armilla le parole:

Ut Deus hic parcat tumulatis, qui legis ora:
Et te salvabit si sanctos ejus honoras.

Nell' arco seguente:

S. Domenico, S. Nicolò, la Regina dell' Ostro, S. Biagio e S. Pietro Martire. — Stile antico. — La Regina dell'Astro occupa il centro, con la scritta: *Regina Austri*, ed il cartello con le parole: *E caelos rex adveniet per se.*

H — Cupoletta seguente (ed ultima) sopra la porta laterale.

È divisa in sette comparti:

A. Mosè salvato dalle acque.
B. Mosè il quale uccide l'Egiziano che percuote un Ebreo.
C. Mosè che rimprovera i due venuti a contesa.
D. Le figlie di Raguele alla fontana.
E. Mosè che difende le fanciulle dai pastori.
F. Mosè che si reca presso Raguele.
G. Il roveto ardente sull' Orebbo — Stile antico.

Vi sta scritto:

Hic filia Pharaonis jubet tolli infantulum Moysen de flumine. — Hic Moyses virum Aegyptium percutientem Hebræum occidit et abscondit sabulo. — Hic Moyses, altero die, redarguens Hebræum facientem injuriam alteri, audivit: Numquid occidere tu me vis? Et timuit et ivit in terram Madian. — Hic filiæ sacerdotis Madian venerunt adaquare greges patris. — Hic Moyses, defensis puellis de manu pastorum, adaquavit oves earum. — Hic juravit Moyses habitare cum sacerdote Madian. — Hic Moyses veniens ad montem Oreb vidit rubum ardentem et non comburebatur; et solvit calceamentum de pedibus.

Nei pennacchi:

I quattro Profeti: Salomone, Malachia, Zaccaria e Davidde — Stile antico. Vi si legge:

Quæ est ista quæ ascendit sicut a ... (aurora).
Ecce mitto angelum meum (et praeparabit viam) *ante fac*... (faciem meam).
Gaude et lætare filia Sion quia ecce ego venio.
De fructu ventris tui ponam super ... (sedem tuam).

(1) La Guida artistica e storica di Venezia (Tip. Antonelli 1881) lo attribuisce erroneamente a Valerio Zuccato. — Lo Stringa nelle aggiunte alla *Venezia* del Sansovino (ediz. 1604) lo fa del Bozza.

Nella lunetta murale:

1. I fatti dell' uscita degli Ebrei dall' Egitto. Lavoro di ignoto, cartoni di P.° Vecchia (1).

Sotto l' arco che copre questa lunetta:

I santi Giuliano, Fantino, Paterniano, Agostino, Magno e Lucia.

Nel semicatino sopra la porta che mette all'esterno:

2. Il miracolo della manna e delle coturnici.
3. Mosè che fa scaturire l'acqua dal sasso — Stile antico.

Vi si legge:

Da nobis aquam, ut bibamus.

E sulla ghiera dell'arco:

Mane pluit manna, cecidit quoque sero coturnix;
Bis silicem ferit, hinc affluit largissima plebi.

Sopra la porta della Madonna:

La Vergine col Bambino fra i Santi Giovanni e Marco.

Mosaico antico rifatto di pianta da Giovanni Moro (1839-1840), ch'ebbe la pretesa di imitare lo stile bisantino, ma lo fece molto infelicemente.

Vi si leggono i versi:

Supplicet, o Christe, pro nobis Virgo Maria,
Evangelistae simul hii duo, summa Sophia.

MOSAICI DELL' INTERNO DELLA CHIESA.

AVVERTENZA.

L' ordine seguito dai Kreutz (2) nel loro piano di numerazione delle varie parti della chiesa rapporto ai mosaici, è quello della divisione della chiesa stessa in cinque parti, ciascuna delle quali ha per centro una delle cupole, cioè la prima quella del presbiterio, la seconda quella del centro, la terza quella del braccio destro, la quarta quella del braccio sinistro, la quinta quella della navata maggiore.

Con lo stesso numero delle cupole sono contrassegnate altresì le navate minori di ciascun braccio, di cui le cupole stesse formano il centro. Col doppio numero poi dell' una e dell' altra cupola sono contrassegnate le volte che stanno fra esse, e così le pilastrate. Le cappelle sono distinte con lettere maiuscole di forma particolare.

Quest'ordine però, quanto è buono per una pianta, altrettanto è inopportuno per una descrizione, la quale diviene naturalmente una guida per chi voglia visitare la chiesa e conoscerne e gustarne i mosaici.

Ora allo scopo appunto di procedere con un ordine pratico che offra maggiore comodità ai visitatori, i mosaici vengono qui descritti in tre giri.

Il primo ed il secondo di tali giri percorrono il piano terreno della chiesa e comprendono i mosaici che sono visibili dal basso; e precisamente il primo giro si estende alle grandi cupole ed arcate delle navate maggiori; il secondo alle arcate terrene, alle cappelle ed alla sacristia; il terzo giro invece estendesi per le gallerie superiori ed abbraccia i mosaici delle tribune e delle grandi arcate e pareti delle navi minori, i quali possono vedersi dagli ambulacri e dai corridoî meglio che dal basso.

(1) Quando fu rifatto questo mosaico ne fu cancellata la scritta che diceva: *Submerso Pharaone in mari, plebs transit Hebrea. Cantemus, dicit Moyses, soror atque Maria.*

(2) La Basilica di San Marco in Venezia, esposta ecc., per Giovanni e Luigia Kreutz, Venezia, presso gli editori ecc. 1843. coi tipi di R. Höfel in Vienna.

L'opera pubblicata dal sig. Comm. Ongania è la continuazione ed il pieno svolgimento di quella dei Kreutz, rimasta incompleta per la morte immatura degli autori.

Per mantenere il voluto legame tra la descrizione e la pianta, saranno inseriti nella prima ai loro luoghi i numeri e le lettere della seconda.

Primo giro che estendesi ai catini delle cinque grandi cupole ed alle volte ed altre parti adiacenti.

Entrando per la porta maggiore

Nella lunetta sopra la porta:

Gesù Cristo fra la Vergine e S. Marco. È uno dei più antichi mosaici di stile bisantino.

Nel libro che il Redentore tiene in mano, si legge: *Ego sum hostium; per me si quis introierit, salvabitur et pascua inveniet.*

E nella cornice di marmo che segue l' arco della lunetta:

Janua sum vitæ, per me mea membra venite.

Grande vôlta in alto, detta dell' apocalisse, che precede la prima cupola. (W/II *della pianta*).

In cinque comparti:

1. La donna incoronata. — Il drago delle sette teste. — Un bambino portato dagli angioli all' Eterno Padre. — Tutti di *Francesco Zuccato.*
2. L' agnello sopra il libro, circondato dagli Evangelisti simboleggiati negli animali e da altre figure di santi. — La metà inferiore è di *F.co Zuccato*; la superiore fu rifatta dalla *Società Salviati e C.i* sui cartoni di *E. Paoletti.*
3. S. Giovanni dormiente. — L' Eterno Padre fra i sette candelabri. — Rifatti per intero come sopra.
4. Gli angeli posti alla guardia delle sette Chiese dell' Asia. Era di *F.co Zuccato* e fu rifatto per metà come l' altro di fronte (1).
5. L' angelo che uccide il drago:

   Cum nato mulier liberatur jure draconis.
   Beati qui ad coenam nuptiarum Agni, vocati sunt.
   Quæ refero recte gradibus (sic) *servare jubete.*
   Jam regnaturus vincit nunc hic superatur.
   Epigrafe: *Franc. Zuchatus. Ven. F. MDLXX.*

Piedritti della vôlta forati dalle arcate delle gallerie.

Sul piedritto a sinistra di chi entra:

L'Evangelista S. Giovanni in atto di predicare, ed in un tratto alla parte opposta dell' arcata le turbe che ascoltano.

V'ha l'epigrafe *Arminius Zucatus F. MDLXXIX.*

All' ingiro dell' arcata si legge:

Quæ liber celat, genti prescita revelat.

Sul piedritto a destra di chi entra:

Lo stesso Evangelista S. Giovanni nell' atto di baciare il libro ricevuto dalle mani di un angelo dinanzi alle turbe.

Nel piedistallo: *Arminius Zucatus F.*; il cartone fu dato da Jac. Palma (1580).

Sopra la figura sta scritto: *Scs Joannes. Ev.*

Di fianco al basso: *Tales scripturæ sunt.*

All' ingiro dell' arcata. *Librum gustavit, populis ventura notavit.*

(1) Questo appunto è il mosaico che diede materia al famoso processo a cui furono sottoposti i fratelli Zuccato per l' accusa di avervi sopra lavorato col pennello, del quale processo s'è parlato altrove.

Volgendo le spalle al presbiterio vedesi in iscorcio la GRANDE VÔLTA DEL FINESTRONE DEI CAVALLI detta DEL GIUDIZIO FINALE ed anche DEL PARADISO, che verrà descritta nel giro superiore. Le parole che si leggono sulla ghiera della detta vôlta alludono appunto al Giudizio e sono:

Post finem mundi, vobis nunc prædico cunctis, quod Deus injustis mala tribuet et bona justis.

I piedritti sottoposti portano ciascuno la figura di un re con scettro e corona. Sotto quello a sinistra di chi guarda stanno le iniziali A. Z. F. (*Arminius Zucatus fecit);* sotto l'altro a destra V. Z. F. (*Valerius Zucatus fecit).*

CATINO DELLA PRIMA CUPOLA.

Rappresenta lo Spirito Santo che scende sopra la Chiesa.

Nel catino: Lo Spirito Santo, che discende sopra gli Apostoli — Antico stile.

Fra le sedici finestre: Le nazioni chiamate alla fede con i nomi loro espressi nel modo seguente:

Romani, Judæi, Cretes, Arabes, Parthi, Medi, Ælamitæ, Mesopotamia, Judæa, Cappadocia, Pontum, Asiatici, Phrygia, Pamphylia, Aegyptus, Lybia.

Vi si leggono i versi:

Spiritus inflammis super hos distillat ut amnis: corda, replens munit et amoris nexibus unit. — Hinc variæ gentes miracula conspicientes — fiunt credentes, vim linguæ percipientes.

Nei pennacchi della Cupola: quattro angeli pure d'antico stile. — Parte su cartelli, parte disteso nel giro inferiore della cupola, leggesi il motto:

Sanctus Sanctus Sanctus Dominus Deus Sabaoth,
Pleni sunt coeli et terra gloria tua: hosanna in excelsis.
Benedictus qui venit in nomine Domini: hosanna in excelsis.

GRANDE VÔLTA SEGUENTE, FRA LA PRIMA CUPOLA E QUELLA DEL CENTRO ($\frac{II}{V}$ *della pianta).*

In cinque comparti:

1. Il bacio di Giuda. — Cristo condannato a morte e coronato di spine. — Rul le turbe portano un cartello con la scritta: *Crucifigatur.* — Pilato ha un cartello che dice: *Regem vestrum crucifigam?* — Cristo ne ha un' altro sui si legge: *Spinis coronatus sum.*
2. La crocifissione.
3. L'angelo che mostra il vuoto sepolcro alle pie donne.
4. La discesa nel limbo.
5. L'apparizione di Cristo alla Maddalena ed agli Apostoli nel cenacolo. — Tutti d'antico stile.

Superiormente al primo e agli altri quattro comparti sta scritto:

Prodidit hic Christum turbis quasi pace magistrum,
Qui subiens mortem quasi rex emit que cohortem.
Iesus Nazarenus rex Iudæorum.
Cum vacuum monstrat mulieribus esse sepulchrum
Angelus, isque simul dixit surrexisse sepultum.
Mors et ero mortis, surgentum duxque cohortis,
Morsus et inferno, vos regno dono superno.
Tangere me noli surgentem sicut et olim;
Thoma, quod quæris, jam tacto vulnere credis.

PIEDRITTI DELLA DETTA VÔLTA forati ciascuno dall'arcata delle gallerie.

A sinistra: I Profeti Davidde ed Isaia. — Nel piedistallo di ciascuna figura sta scritto: *Bartholomeus Bozza F.* — Cartoni di Giuseppe dalla Porta detto il Salviati (1571-1576).

Le due figure portano cartelli con le scritte:

Audi filia et vide et inclina aurem tuam.
Ante me non est formatus Dominus et post me non erit,

A destra: I profeti Giobbe e Geremia, ciascuno con le iniziali I. A. M. (*Ioannes Antonius Martini*). Cartoni di Jacopo Tintoretto.

Scritte: *Semitam ignoravit avis. — Sicut agnus mansuetus qui portatus est ad victimam. — Sicut ovis ad occisionem ducetur. — Sicut agnus coram tondente se obumutescet et non aperiet os suum.*

CATINO DELLA CUPOLA CENTRALE.

Rappresenta Cristo esemplare perfettissimo di tutte le virtù.

Nel centro del Catino — La gloria di Cristo in cielo.

Più al basso, all'ingiro: La Beata Vergine fra due angeli e i dodici Apostoli, nell' atto di mirare l'ascensione di G. Cristo al cielo — Degli alberi interposti fra gli apostoli figurano il monte Oliveto. — Stile antico.

Vi si leggono i seguenti versi:

Dicite, quid statis, quid in æthere consideratis?
Filius iste Dei, Christus, cives Galilaei,
Sumptus ut a vobis abit, et sic arbiter orbis
Judicii cura veniet dare debita jura.

Nel giro inferiore, tra le finestre, sedici figure di donna rappresentanti otto Virtù ed altrettante Beatitudini:

La Speranza, la Fede, la Giustizia, la Fortezza, la Temperanza, la Prudenza, l'Umiltà, la Benignità, la Contrizione, l'Astinenza, la Misericordia, la Pazienza, la Castità, la Modestia, la Costanza e la Carità. — Tutti mosaici di stile antico.

Ciascuna figura ha di sopra il suo titolo e porta inoltre un cartello con una delle seguenti iscrizioni:

La Speranza. *Spes. — Sperate in Dno omnis congregatio populi, Dns adjutor noster est.*
La Fede. *Fides. — Iustus ex fide vivit; nam fides sine operibus vacua est.*
La Giustizia. *Justicia. — Iustus Dns et justitiam dilexit.*
La Fortezza. *Fortitudo. — Molas leonum confringet Dns.*
La Temperanza. *Temperantia.* — (Manca l'iscrizione).
La Prudenza. *Prudentia. — Stabilivit coelos Prudentia.*
L'Umiltà. *Humilitas. — Beati pauperes spiritu, quoniam ipsorum est regnum coelorum.*
La Benignità. *Benignitas. — Beati mites, quoniam ipsi possidebunt terram.*
La Contrizione. *Compulsio. — Beati qui lugent, quoniam ipsi consolabuntur.*
L'Astinenza. *Abstinentia. — Beati qui esuriunt et sitiunt, quoniam ipsi saturabuntur.*
La Misericordia. A sinistra della figura sta scritto: *Misericordia*; a destra: *Qui miseretur hilaritate. — Beati misericordes, quoniam ipsi misericordiam consequentur.*
La Pazienza. *Patientia. — Beati pacifici, quoniam filii Dei vocabuntur.*

La Castità. *Castitas. — Beati mundo corde, quoniam ipsi Deum videbunt.*
La Modestia. *Modestia. — Beati eritis cum vos oderint homines.*
La Costanza. *Constantia. — Beati qui persecutionem patiuntur propter justitiam. Qui perseveraverit usque in finem salvus erit.*
La Carità. *Karitas. Mater virtutum. — FRS.* (fratres), *Karitas operit multitudinem peccatorum.*

Nella parte superiore dei pennacchi di questa cupola stanno gli Evangelisti. Due di questi sono antichi. S. Marco fu rifatto sullo stile antico da Giovanni Moro (1843); S. Matteo da Enrico Podio (1864).

Vi si legge:
Sic actus Christi describunt quatuor isti,
Quod neque naturas retinent, nec utrinque figuras.

Nella parte inferiore;
I quattro fiumi biblici dell'Eden: Gyon, Phison, Tigris, Euphrates. — Stile antico.

Braccio sinistro della Chiesa.

Grande volta interposta fra la Cupola centrale e quella del braccio sinistro o della Madonna ($\frac{IV}{II}$ della pianta).
Nella ghiera dell'arco che fronteggia la vôlta;
Foemina peccasti, tibi parco minus (leggi *nimis*) *amasti. Hic acqua fit vinum, lex gratia flamine mirum.*

Sulla vôlta, guardando verso la cappella di San Pietro.
Le nozze di Cana. — Di Bartolomeo Bozza; cartone di Jacopo Tintoretto (1568-1571).
Nuptiae in Chana Galileae.
Il lebbroso risanato da Cristo. — Dello stesso Bozza; cartone di Paolo Veronese (1566-1568).
Volo, mundare.

Volgendosi verso la porta di S. Pietro:
L'ultima cena. — Di Domenico Bianchini detto il Rossetto; cartone di Jacopo Tintoretto.
La donna risanata e la risurrezione del figlio della vedova. — Dello stesso Domenico Bianchini (il secondo compiuto nel 1567) sui cartoni del Salviati.
O Mulier, magna est fides tua.
Adolescens, tibi dico, surge.

Nel centro della vôlta, in un medaglione con fregio all'ingiro, sta la figura del Redentore coronato che ascende al cielo. Era questo mosaico del Bozza ed aveva molta importanza storica perchè citato nel famoso processo dei fratelli Zuccato; anzi nella sua deposizione (Vedi Doc. 287) Tiziano aveva detto che « il circulo del vôlto l'è un frisazzo non molto honorevole »; e della figura il Tintoretto asseriva che « non era in quella perfezione quanto alla forma ed alla proporzione di quelli di Francesco Zuccato ». Quello che ora si vede fu rifatto dalla Compagnia Venezia e Murano su cartone di Giuliano Zasso.

Piedritti della vôlta, ciascuno dei quali forato dall'arcata delle gallerie.
In quello sotto la Cena:
L'arcangelo S. Michele con le sigle: $\overset{X}{\text{OAP}}\ \overset{X}{\text{MI}}$. — Di Domenico Bianchini.
All'ingiro dell'arcata della galleria:
Ut Deus es, princeps, ac hostem cuspide vincens.

Nel piedritto sotto le Nozze di Cana:
L'arcangelo S. Gabriele. — Di Giannantonio Marini; cartone del Tintoretto (1577).
All'ingiro dell'arcata della Galleria:
Fers, Gabriel fortis, divinae mistica sortis.
Nell'arco tra la detta vôlta e la cupola:
I profeti Malachia, Isaia, Zaccaria ed Elia. — Il primo di Vincenzo Bianchini e sua ultima opera (1563); il secondo di Bartolomeo Bozza (1562); gli altri due d'ignoti.

Catino della Cupola detta di S. Giovanni, che sta sopra il braccio sinistro della Chiesa e che è così chiamata perchè rappresenta i fatti di S. Giovanni Evangelista, il cui altare, prima dell'anno 1617 era quello sul quale ora si venera la B. V. detta Nicopeja.

Nel centro del catino:
Una croce greca, sulle cui braccia s'intersecano le seguenti iscrizioni contenenti i precetti della carità inculcati da S. Giovanni Evangelista:
Quod tibi vis fieri, hoc facias alteri;
Quod tibi non placeas (sic), *alteri ne facias* (1).
Su due delle braccia stanno le lettere A (alfa), sulle altre due le lettere Ω (omega), allusive a Cristo principio e fine di tutte le cose. Nel centro stanno disposte in circolo le lettere:

Nel catino:
1. S. Giovanni in atto di pregare.
2. Drusiana riscuscitata.
3. Stattéo giacente nel letto, con la scritta: *Stacteus.*
4. Il rovesciamento del Tempio di Diana, con la scritta: *Templum Dianæ.*
5. Il veleno dato a S. Giovanni e la morte di due persone, con la scritta: *Venenum bibit.*
6. La forza della predicazione dell'Evangelista, con la scritta: *Omnes crediderunt.*

Si legge in giro nell'alto della cupola:
Pro cunctis, alme, Jesum deposce Joannes,
Eximat a culpis vivos parcatque sepultis.
Ed inferiormente alle figure:
Est Deus ubique faciens prodigia quaeque,
Cernitur in sanctis docet hoc et vita Joannis.

Al basso della cupola vi sono i simboli dei quattro Evangelisti, e sopra questi in lettere di forma bizzara, in parte nere, in parte rosse e disposte una sopra l'altra, le parole:
Christus. — Christus imperat. — Christus vincit. — Christus regnat.
Tutti i detti mosaici sono antichi.
Nei pennacchi della cupola:
I Santi Girolamo, Gregorio, Agostino ed Ambrogio. — Il primo ed il terzo sono di *Leopoldo Dal Pozzo* eseguiti sui cartoni di *Giambattista Piazzetta.* Del S. Girolamo aveva eseguito il cartone anche il Pilotti (1631) che però rimase inoperoso; il S. Gregorio è di *Jacopo Pasterini* composto sul cartone del Pilotti (1632); l'ultimo, cioè il S. Ambrogio, è antico.

(1) Queste scritte non erano state fin qui rilevate da alcuno.

Nella ghiera dell'arco che fronteggia questa cupola verso S. Isidoro, corre un'iscrizione ricolma di maldisposte abbreviature, che si riferisce ai detti quattro Santi, e viene così interpretata:

Isti, doctorum decus et lux presbyterorum,
Illustrant sensus coelestes quaerere census.

Braccio destro della Chiesa. — Grande vôlta interposta fra la Cupola centrale e quella del braccio destro o del Santissimo ($\frac{II}{III}$ della pianta).

Nella ghiera dell'arco che fronteggia la vôlta:

Demona ter vinces, Sion, ecce venit tibi princeps;
Coena non sternatur, cibus est caro, culpa lavatur.

1. L'ingresso trionfale di Cristo in Gerusalemme.
2. Le tentazioni di Cristo nel deserto. — Entrambi di antico stile.
3. Il Padre Eterno fra gli angeli. — Mosaico rifatto dalla Compagnia Venezia e Murano nel periodo 1867-1880.
4. L'ultima cena.
5. La lavanda dei piedi: entrambi di antico stile.

Nei piedritti della vôlta ciascuno dei quali forato dall'arcata delle gallerie.

In quello sotto l'ingresso trionfale di Cristo:

Il Profeta Davidde con la scritta:

Ex ore infantium et lactentium perfecisti laudem.

All'ingiro dell'arcata della galleria sta la scritta allusiva al trionfo di Cristo: *Laus decet ista Deum, qui sumpsit in hoste tropheum.*

Nell'altro piedritto sotto la Lavanda dei piedi:

Il profeta Daniele, di stile antico, con la scritta:

Hic est lapis abscissus de monte sine manibus.

All'ingiro dell'arcata della galleria sta la scritta allusiva al mosaico della Lavanda dei piedi:

Hisce pedes lavit Jesus, quos ante cibavit.

Nell'arco che precede la cupola del Santissimo.

I profeti Zaccaria, Mosè, Davidde e Geremia. — Sotto la figura di Zaccaria sta scritto: *Petrus F.* — Il Mosè è di Domenico Di Santi (1570); gli altri due sono antichi.

I quattro profeti portano in altrettanti cartelli i motti seguenti:

Ecce rex tuus venit tibi sedens super asinam.
Non de solo pane vivit homo. Non tentabis Dominum. Deum tuum adorabis et illi soli servies.
Qui edebat panem meum ampliavit adversum me supplantationem.
Hic est Dominus noster et non aestimabitur alius absque illo.

Nel catino della Cupola del Santissimo.

I santi Leonardo, Nicola, Clemente e Biagio. — Stile antico.

Nei pennacchi:

Le sante Erasma, Eufemia, Dorotea e Tecla. — Le tre prime di stile antico, la quarta di Vincenzo Sebastiani, caduto dall'alto d'un palco, mentre stava compiendo questo mosaico nel 1512 e morto due ore dopo, come si narra a pag. 310 della parte storica. — Vi sta la scritta: *Vincentius B. F.*; avvertendo che in dialetto veneziano usasi sempre Bastiano per Sebastiano, ciò che spiega l'iniziale B posta in luogo della S nel cognome del mosaicista.

Nell'arco che segue dopo la Cupola verso il grande finestrone circolare.

S. Antonio abate, con la scritta: *Silvester fecit 1458.*
S. Bernardino ANTON IO. FCI
S. Vincenzo Ferreri. — *Silvestro F.*
S. Paolo primo eremita. — *Ant. fecit.*

Sulla fronte dell'arco si legge: *De cruce descendo sepeliri cum nece tendo; quae mea sit vita, jam surgam, morte relicta.*

Mosaici del Presbiterio. — Grande vôlta che precede la cupola ($\frac{I}{II}$ della pianta).

1. L'Annunciazione dell'Angelo.
2. L'Adorazione dei Magi.
3. La Presentazione al tempio.
4. Il Battesimo di Cristo.
5. La Transfigurazione di Gesù Cristo.

Lavori di Giannantonio Marini, cartoni di Jacopo Tintoretto (1588-1589).

Sopra il mosaico che rappresenta l'Annunciazione si legge: *Angelus et Virgo verbo* (forse *verbum*) *quoque spiritus almus. Nuntiat, ista favet et caro fit, replens obumbrat.*

Sopra quello della Presentazione:

Fertur in exemplo Jesus pura hostia templo,
Qui redimit servos, verus Deus atque sacerdos.

A sinistra, sul pilastro di fianco alla tribuna:

S. Pietro, di Arminio Zuccato, cartone di Jacopo Tintoretto (1592-1597).

A destra:

S. Paolo, col nome in lettere greche.

Sullo zoccolo della figura si legge:

PBR GRISOGON. FE. 1507 (Presbyter Grisogonus fecit).

Sulla ghiera dell'arco con cui s'incontra la detta vôlta v'ha la scritta:

Italiam, Libiam, Venetos, sicut leo, Marce,
Doctrina, tumulo, requie, fremituque tueris.

Sotto le colonne binate che sostengono l'arco sopraccennato, havvi da ciascuna parte una nicchia architettonica col fondo a mosaico rappresentante un angelo. Quello che vedesi a sinistra in veste azzurra è di Marco Luciano Rizzo; l'altro a destra in veste verde è di Vincenzo Bianchini, come indicano le epigrafi: *Marc. L. R.* e *Vincentius Antonii F.* (1517) (1).

Tali opere furono eseguite dai detti artisti come saggi per poter essere ammessi quali maestri al servizio della Procuratia.

Nell'arco che precede la Cupola

Cristo fra due angeli.

CATINO DELLA CUPOLA DEL PRESBITERIO.

Rappresenta Cristo nelle profezie.

Nel centro:

Il Redentore col rotolo in mano nell'atto di benedire.

All'ingiro, sopra le finestre:

La Beata Vergine ed i Profeti Isaia, Geremia, Daniele, Abdia, Abacuc, Osea, Giona, Sofonia, Aggeo, Zaccaria, Malachia, Salomone e Davidde.

Ciascuna di queste figure porta un cartello con sopravi un motto biblico. — Stile antico.

(1) Dal nome del padre, ch'era Giovanni Antonio.

Gl' intervalli fra le finestre sono adorni di bellissimi fregi. Nei pennacchi:
I quattro animali simbolici degli Evangelisti. Scritta:
Quæque sub obscuris, De Christo dicta figuris.
His aperire datur, Et in his Deus ipse notatur.

ABSIDE.

Nel centro dell'arco che lo precede campeggia in seno ad un ornatissimo fregio il mistico Agnello.

La ghiera che gira intorno al semicatino dell' abside porta la scritta:
Sum Rex cunctorum, caro factus amore reorum;
Ne desperetis veniæ dum tempus habetis.

Nel semicatino dell'abside.

Cristo in figura colossale seduto sul pulvinare.

Un ricco ed elegante fregio, seguendo le curve del semicatino, cinge il mosaico tutto d' intorno.

Vi si legge: MCCCCCVI Petrus F.

Alquanto più sotto, negli intervalli fra una finestra e l' altra:
I santi Nicolò, Pietro, Marco ed Ermagora; stile antico. — Sopra le dette figure:
Quatuor hos jure fuit hic proponere curae
Corporibus quorum præcellit honor Venetorum,
His viget, his crescit, terraque marique nitescit,
Integer et totus sit ab his numquamque relictus (1).

Secondo giro terreno, che abbraccia le navate ed absidi minori, oltrechè le cappelle e la sacristia, e comincia entrando per la porta minore a sinistra che sta nell'atrio, detta di S. Pietro.

Nello spazio a cui fa angolo il primo pilastrone (V-I/S della Pianta). Sotto l'arco a destra: I santi Teodoro e Giorgio.

Sotto l'arco di fronte: S. Pietro Martire e S. Gherardo; tutti di antico stile.

Navata minore seguente detta del capitello, che è l'edicola con l'altare del Crocifisso (N.° V della Pianta).

Sulla parete marmorea a sinistra, in cinque rettangoli:

Gesù Cristo nel mezzo, ed ai lati i profeti Osea, Gioele, Michea e Geremia. — Bellissimi mosaici bisantini. — Ogni profeta porta un papiro con le scritte seguenti:
Osea: *Quasi diluculum præparatus est egressus ejus et veniet quasi imber nobis temporaneus et serotinus terræ.*
Joele: *Similis ei non fuit a principio et post eum non erit, usque in annos generationis et generationis.*
Michea: *Ecce Dominus egredietur de loco suo et descendet et calcabit super excelsa terræ.*
Geremia: *Post hæc in terris visus est et cum hominibus conversatus est.*

Negli archi fra le colonne.

Nel primo sopra la pila dell'acqua santa:
I santi Felice e Fermo.

(1) Le guide mettono *remotus*, congetturando, e forse non senza ragione, che così fosse scritto in origine per la rima.

Nell' ultimo sopra il *capitello:*
I santi Nazario e Feliciano. Tutti e quattro d'antico stile.

I due archi di mezzo contengono semplici ornati.

Pilastrata seguente (II-V della pianta).

Negli archi fra i pilastroni:
Nel primo: I santi Basilio e Giuliano.
Nel secondo a destra: I santi Vito e Modesto.
Nel terzo a sinistra: I santi Basso ed Ubaldo.
Nel quarto di fronte: I santi Paolo e Giovanni. Tutti di antico stile.

Piccola navata del braccio sinistro della Crociera, a cui si viene anche dall'Atrio per la porta della Madonna (N.° IV della Pianta).

Sopra la detta porta dell'Atrio:
S. Giovanni; mezza figura d'antico stile.
Nell'arco di mezzo fra le colonne:
Le sante Giustina e Marina; antico stile.

CAPPELLA DELLA MADONNA DEI MASCOLI
(Lett. *N* della Pianta).

Sopra l'altare ai due lati della finestra:
L'annunciazione dell'Angelo.
Nella volta a sinistra:
La Nascita di Maria Vergine.
La sua presentazione al Tempio.
A destra:
La visita di M. V. a S. Elisabetta.
La sepoltura della Vergine.
Nel mezzo:
Maria col bambino tra i profeti Davidde ed Isaia. Opere pregevolissime di Michele Giambono veneziano (1450), in molte parti rifatte e guaste dai restauratori.

CAPPELLA DI S. ISIDORO
(Lett. *O* della Pianta).

Nella parte semicircolare sopra l'altare:
Cristo in trono, benedicente, fra i santi Marco e Isidoro.
Sopra le figure stanno scritti i loro nomi:
IC XC - S MARCV - S. YSIDORV.

Appiedi del quadro leggesi la seguente iscrizione riferentesi al Corpo del santo ivi sotto sepolto.
Corpus beati Ysidori præsenti archa clauditur Venecias delatum a Chio per dominum Dominicum Michael inclitum Veneciarum ducem in M.C.XXV, quod occulte in Ecclesia S. Marci permansit usque ad inceptionem ædificationis hujus capelæ suo nomine ædificatæ, inceptæ ducante domino Andrea Dandulo inclyto Veneciarum Duce et tempore nobilium virorum Marci Lauredano et Johannis Delphino Procuratorum Ecclesiæ S. Marci, et complectæ (sic) *ducante domino Johanne Gradonicho inclyto Veneciarum duce et tempore nobilium virorum dominorum Marci Lauredano et Nicolai Lion et Johannis Delphino Procuratorum Ecclesiæ S. Marci in MCCCLV Mense Julii die X.*

Nella parete a destra, scomparto superiore:
La partenza di S. Isidoro da Alessandria in compagnia di Amenione.
Hic sanctus Ysidorus recedit de Alexandria.
S. Isidoro ed Amenione giunti a Chio.
S. Isidoro ed Amenione preganti.
Il santo che scaccia il demonio da Valeria e da sua figlia Afra.

Vi si legge:
Valeria et Afra filia sua. Amenio.
S. Isidoro che battezza le donne di Chio:
S. Ysidorus baptizat.
Scomparto inferiore:
S. Isidoro alla presenza del re Anumeriano.
Qualiter Anumerianus sententiavit Sanctum Ysidorum.
Il santo gettato nella fornace ardente.
Qualiter positus est in fornace ignis.
Il santo strascinato a coda di cavallo.
La decollazione di S. Isidoro.
Decollacio S. Ysidori.
Nella parete a sinistra; primo quadro inferiore:
La tumulazione del Corpo di S. Isidoro:
Hic sepelitur corpus S. Ysidori.
Scomparto superiore:
L'arrivo del doge Domenico Michiel a Chio; Sopra la testa del Doge è scritto il suo nome: *Dominicus Michael dux.*
La trafugazione del Corpo di S. Isidoro operata dal chierico Cerbano; sopra la testa del chierico ne è scritto il nome: *Cerbanus clericus.*
Domenico Michiel riprende Cerbano per il trafugamento del santo Corpo:
Cerbanus a duce reprehenditur, quod corpus beati Ysidori latenter subtractum, absque ipsius scientia ad navem detulerit, ipsumque in terram reduci mandavit.
Il Corpo di S. Isidoro portato alle navi.
Jussu ducis, corpus beati Ysidori ad galeas devotissime reportatur Veneciae ducendus.
Nel quadro inferiore:
Il Corpo di S. Isidoro trasportato nella Chiesa di S. Marco.
Qualiter corpus beati Ysidori in ecclesia S. Marci cum maxima reverencia aportatur (sic).
Fra le due finestre:
S. Giorgio martire.
Negli sguanci della prima finestra: fregio elegante.
Negli sguanci della seconda finestra:
S. Francesco da una parte e S. Daniele Profeta dall'altra.
Sulla parete semicircolare di fronte all'altare:
La Vergine in trono col Bambino, fra i santi Nicolò e Giovanni Battista; quest'ultimo con un cartello che dice:
Ecce Agnus Dei, ecce qui tollit peccata mundi.

I mosaici di questa cappella hanno un'importanza singolare, perchè sono tra i pochissimi avanzi originali dell'arte del mosaico nel secolo XIV. La solidità della loro composizione li salvò dalle mani dei restauratori e poterono arrivare quasi intatti fino a noi dall'anno 1355, data a cui risale il compimento della Cappella di S. Isidoro.

CAPPELLA DELLA B. V. NICOPEIA.

Nell'arco fra le colonne di fronte all'altare della Madonna:
I santi Cancio e Canciano; d'antico stile.

Pilastrata seguente, appiedi della cappella di S. Pietro (I. II. s della Pianta).

Nell'arco sopra l'ambone: I profeti Mosè ed Elia con la scritta: *Laurentius Cechatus F.* MDXCIII, ed i motti:
Panibus angelicis albent tentoria patrum;
Helias præ Reptus curru et ad ætera vectus.
Nell'arco d'ingresso alla Cappella di S. Pietro:
I santi Matteo ed Andrea; stile antico.

CAPPELLA DI S. PIETRO (N.° I. della Pianta).

Sopra la porta d'ingresso dalla corte del santo Uffizio.
I santi Teodoro e Pantaleone.
Nel sott'arco fra la cappella ed il Presbiterio:
Elia patriarca di Grado di fronte a Pelagio papa; antico mosaico restaurato nei secoli scorsi.
Il papa tiene un breve fra mano colle parole:
Quia justis petitionibus tuis, venerande frater, contradicere nequimus, per nostri privilegii seriem confirmamus, Gradense castrum metropolim totius Venetiæ, Histriæ atque Dalmatiæ.
Al di sopra della testa d'Elia stanno le parole:
Metropolim rogito, Pater, ecce (leggi *esse*) *Gradum Venetorum.*
Sopra la testa del papa:
Sit Venetis, Istris populis et Dalmaticorum.
Presso la figura del patriarca Elia:
S. Nicola da Tolentino.
All'ingiro del vano della cappella di S. Pietro leggesi l'epigrafe:

Est caput hoc tectum deitas
Spes vita futura. Per medium sis
Preteritū præsensque fugā.

Sulla porta che mette alla sagristia:
San Pietro; mosaico antico coll'epigrafe:
Claviger æterne, bona vitæ pande supernæ.

SACRISTIA.

Maraviglioso per la composizione, per gli ornati e per le figure è il grande mosaico che copre tutta la volta e le lunette della Sacristia.

Da un capo all'altro della volta si estende una grande croce con medaglioni, nei quali vedonsi raffigurati il Redentore con i quattro Evangelisti.
Tutto all'ingiro della volta:
I profeti Davidde, Salomone, Zaccaria, Abdia, Giona, Amos, Geremia, Isaia, Joele, Daniele, Osea, Michea, Nahum ed Ezechiele.
Le figure dei profeti Davidde, Salomone ed Isaia hanno i motti:
Domine, libera animam meam a labiis iniquis.
Vita carnium sanitas cordis, putredo ossium invidia.
Gloria mea in brachio forti.
La figura di Zaccaria ha l'epigrafe:
PĒS · ALBĒT · FEC · (*Presbyter Albertus fecit*); quella di Ezechiele: *Franciscus Zuccatus.* — (1524-1530).
Nelle mezze lune ai due lati maggiori:
I dodici Apostoli coi SS. Marco e Paolo. Sono lavori di M. Luciano Rizzo, Francesco Zuccato ed Alberto Zio, con cartoni di Tiziano e della sua scuola; alcuni però guasti dai restauratori. Anzi il S. Paolo fu rifatto in questo secolo da Liborio Salandri sul cartone di Andrea Tagliapietra.
Nel semicatino sopra la porta:
Il Padre Eterno fra gli Angioli, di Giacomo Pasterini, sul cartone del Padovanino (1619-1621). Buon lavoro; non però degno dei fratelli Zuccato, ai quali finora fu attribuito.

Nelle tre lunette di questa parete:
La Vergine: opera di M. Luciano Rizzo sul cartone, credesi, di Tiziano (1530).
Ai due lati:
I santi Teodoro e Giorgio di Francesco Zuccato.
Sotto:
Due figure di S. Girolamo, l'una di Giannantonio, l'altra di Domenico Bianchini.

CAPPELLA DI S. CLEMENTE
(Lettera V della Pianta).

Sopra la porta che mette al Palazzo Ducale:
Caino ed Abele; stile antico.
Sotto l' arco:
Christus Abel cernit, Cain et sua munera spernit.
Sotto l'arco che divide il coro dalla Cappella di S. Clemente, da una parte:
Cristo seduto sul Pulvinare col libro aperto.
Nel libro è scritto: *Ego sum lux mundi.*
Al di sopra della figura del Redentore:
Nam Deus est quod imago docet, sed non Deus ipsa:
Hanc videas, sed mente colas quod nescis in ipsa.
Sotto lo stesso arco, dalla parte opposta:
La Vergine con le braccia alzate secondo l'antico rito dell'orazione.
Al basso ha la scritta: 1509 *Petrus.*
Al disopra:
Munera dans vitæ; Fili, peccata remitte.
Sopra l'altare di S. Clemente, in alto:
La figura di S. Clemente d'antico stile.
Vi si legge:
Nostris intercedens precibus, nos protege Clemens.

PILASTRATA APPIEDI DELLA CAPPELLA DI S. CLEMENTE
(*N.* $^{\text{I.}}_{\text{D.}}{}^{\text{II.}}$ della Pianta).

Sotto il primo arco:
I santi Filippo e Giacomo, il primo del secolo XV, il secondo di antico stile.
Sotto l'arco verso la Chiesa:
I santi Sergio e Bacco; sotto il primo havvi l'epigrafe: *Lazarus B. F.*, cioè *Lazarus Bastiani* (leggi *Sebastiani*) *fecit.*
Sotto l'arco verso la cappella del Santissimo:
I santi Omobono e Bonifacio, d'antico stile.

CAPPELLA DEL SANTISSIMO
(*N.* III. della Pianta).

Sotto l'arco fra le colonne dinanzi all'altare:
I santi Demetrio e Procopio, d'antico stile.

PICCOLA NAVE DI FRONTE ALLA PORTA DEL TESORO
(*N.* III. della Pianta).

Sotto l'arco di mezzo fra le colonne:
I santi Geminiano e Severo, d' antico stile.
Sopra la porta del Tesoro:
Due angeli, dell' antico stile dell'Atrio (sec. XIII).
Nell'arco superiore alla detta porta:
L'agnello divino fra i Santi Domenico e Francesco d'Assisi. Sono queste le due figure attribuite a Gioachino abate di San Fiore, delle quali una sua leggenda narra ch'egli ne desse il disegno profeticamente, perchè dato prima ancora che i due santi fossero al mondo. La cosa però non è più che una credenza popolare.

PILASTRATA NELL'ANGOLO DELLA MADONNA detta del bacio
(*N.* $^{\text{II.}}_{\text{D.}}{}^{\text{IV.}}$ della Pianta).

Sotto l'arco verso il Tesoro:
Le sante Catterina e Maddalena.
Sotto l'arco verso S. Clemente:
I santi Cassiano ed Ippolito.
Sotto l'arco verso la navata maggiore: I santi Gervasio e Protasio.
Sotto l'arco verso la navata minore:
Due figure di santi senza i nomi, anche queste attribuite a Gioachino Ab. di San Fiore; una delle quali, anzi, secondo una leggenda riferita dallo Stringa, dovrebbe rappresentare l' ultimo Pontefice che regnerà alla fine del mondo. — Sono tutti mosaici d'antico stile.

NAVATA MINORE A DESTRA PRESSO IL BATTISTERO
(*N.* V. della Pianta).

Nella grande parete marmorea, in cinque rettangoli:
La Vergine nel mezzo ed ai lati i profeti Davidde, Salomone, Isaia ed Ezechiele. — Bellissimi mosaici bisantini.
Ciascuno dei profeti porta una cartella con sopravi i motti seguenti:
Davidde: *De fructu ventris tui ponam super sedem meam.*
Salomone: *Quæ est ista quæ ascendit sicut aurora consurgens?*
Isaia: *Ecce Virgo concipiet et pariet filium et vocabitur Emanuel.*
Ezechiello: *Porta hæc, quam vides, clausa erit et non aperietur.*
Sotto i due archi estremi fra le colonne; in quello sopra la pila dell'acqua santa:
I santi Cesario e Gioachino.
Nell'arco all'estremo opposto:
I santi Feliciano e Primo; tutti d'antico stile.

PILASTRATA PRESSO LA PORTA DELL'ATRIO DETTA DI S. CLEMENTE
(*N.* $^{\text{V.}}_{\text{D.}}{}^{\text{I.}}$ della Pianta).

Sotto l'arco che infila la navata minore:
I santi Paolo primo eremita, ed Ilarione.
Sotto l'arco verso la navata maggiore:
I santi Epimaco e Gordiano.
Sotto il terzo arco due figure di santi senza nome. Tutti di antico stile.

CAPPELLA DEL BATTISTERO
(Lett. H ed L della Pianta).

I mosaici di questa cappella furono fatti eseguire, come quelli della cappella di S. Isidoro, dal celebre Doge Andrea Dandolo, la cui magnifica tomba marmorea qui appunto esiste.

Alcuni dei detti mosaici però furono rifatti; cioè quello della nascita di S. Giovanni Battista nel 1628 su nuovo cartone di Girolamo Pilotti, come si dirà, ed altri pochi anni or sono, cioè verso il 1876, dalla Compagnia Venezia-Murano. In questi ultimi si pretese di riprodurre gli antichi; ma i nuovi si palesano da sè, come è della figura di S. Basilio, di quelle dei Re Magi e d'altre.

La stessa Compagnia rifece anche le teste di molti dei profeti e degli apostoli; senonchè i pezzi originali

antichi furono sottratti alla distruzione dal soprastante ai lavori Antonio Pellanda e si conservano nei depositi della Basilica per essere a suo tempo rimessi a posto.

I mosaici delle pareti rappresentano i fatti della vita del Battista, con l'ordine seguente.

I. Sulla lunetta a destra dell'Altare:

L'angelo appare nel Tempio a Zaccaria. Zaccaria diventa muto. Zaccaria con Elisabetta.

Ingresso Zacharia templum Domini, apparuit ei Angelus Domini stans a dextris altaris.

Hic sanctus Zacharia exit mutus ad populum.

II. Sulla lunetta intersecata dalla finestra, sopra il sepolcro del Doge Andrea Dandolo:

La Natività di S. Giovanni Battista.

Joannes est nomen ejus; e l'epigrafe:

Franciscus Turessius V. MDCXXVIII. — L'anno è esatto, ma l'esecutore dell'opera non fu Francesco Turresio, che non meritò nemmeno di essere accettato come maestro di mosaico, bensì il suo illustre zio Lorenzo Ceccato. Il cartone fu dato da Girolamo Pilotti.

III. Sopra la porta della Cappella Zeno:

L'Angelo conduce il Battista nel deserto.

L'Angelo presenta al santo una veste. Il Battista nell'atto di predicare.

Angelus secum duxit sanctum Johannem in desertum. — Hic angelus repræsentat vestem beato Johanni. — Hic prædicat.

IV. Sopra l'arco opposto:

Gesù Cristo annunzia il Battesimo alle genti.

Ego baptizo in nomine Patris et Filii et Spiritus Sancti.

V. Sopra il sepolcro del Doge Giovanni Soranzo:

Il Battesimo di Cristo.

Hic est Baptismus Christi.

VI. Sopra la porta che mette in Chiesa:

La figliuola di Erodiade porta al convito la testa del Battista.

Puellæ saltanti imperavit mater: nihil aliud petas, nisi caput Joannis Baptistæ.

VII. Nella lunetta a sinistra dell'altare:

Il martirio del santo Precursore. — La sua testapresentata ad Erodiade. — La tumulazione del Santo.

Decollatio sancti Joannis Baptistæ.

Hic sepelitur corpus Sancti Joannis Baptistæ.

VIII. Sulla lunetta dietro l'altare:

Il Redentore crocifisso, con la Vergine, S. Marco, i santi Giovanni Evangelista e Giovanni Battista, e le figure del Doge Andrea Dandolo e del suo Gran Cancelliere Rafaino Caresini genuflessi.

Il Caresini qui effigiato fa menzione dei mosaici di questa cappella nella sua Cronaca già citata nella parte storica.

Sulla volta del vestibolo in cui sta la porta della Cappella Zeno.

Il Salvatore coi profeti Isaia, Osea, Geremia, Elia, Eliseo, Abramo, Sofonia e Joele.

Nelle due lunette:

Davidde, Salomone, Abdia e Giona.

Sotto le figure dei Profeti:

1. I Magi visitano Erode. — Scritta:
   Ubi natus est rex Judæorum?
2. I Magi alla stalla di Betlemme:
   Adorabunt eum omnes reges terræ et omnes gentes servient ei.
3. Il viaggio in Egitto:
   Surge et accipe puerum et matrem ejus, et fuge in Ægyptum, et esto ibi usquedum dicam tibi.
4. La strage degli innocenti:
   Tunc Herodes, videns quod illusus esset a Magis, iratus est valde, et mittens occidit omnes pueros qui erant in Bethlehem et in omnibus finibus ejus.

Presso alla porta che dà sulla Piazzetta:

S. Nicolò Vescovo.

Nell'arco che separa la volta descritta dalla prima delle due cupolette:

I santi Evangelisti.

Cupoletta sopra il fonte battesimale.

Nel catino:

Il Redentore che invia alle genti i suoi Apostoli.

Scritte:

Euntes in mundum universum prædicate Evangelium omni creaturæ.

Qui crediderit et baptizatus...

Più sotto in giro gli Apostoli nell'atto di battezzare:

Sanctus Marcus baptizat in Alexandria.
Sanctus Joannes Evangelista baptizat in Epheso.
Sanctus Jacobus minor baptizat in Judæa.
Sanctus Philippus baptizat in Phrygia.
Sanctus Mathæus baptizat in Æthiopia.
Sanctus Simon baptizat in Ægypto.
Sanctus Thomas baptizat in India.
Sanctus Andreas baptizat in Achaia.
Sanctus Petrus baptizat in Roma.
Sanctus Bartholomæus baptizat in India.
Sanctus Thadæus baptizat in Mesopotamia.
Sanctus Mathias baptizat in Palæstina.

Nei pennacchi:

S. Gregorio Nazianzeno. — Motto:

Quod natura tulit, Christus baptismate curat.

S. Basilio:

Ut sol est prima lux mundi, fide baptismum.

Sant'Atanasio:

Ut unum est numen, sic sacro munere flumen.

San Giovanni Grisostomo:

Regnum intrabit quem fons purus ante lavabit.

Di queste quattro figure la seconda fu rifatta dalla Compagnia Venezia e Murano verso il 1876, le altre sono antiche.

Nell'arco che separa questa cupola da quella che sta sopra l'altare:

S. Teodoro. — Mosaico di Stefano Bronza (1674).

S. Isidoro e S. Pietro Orseolo. — Mosaici antichi.

Quest'ultima figura porta la scritta:

Beatus Petrus Ursiolo dux Veneciarum.

Il beato Antonio da Brescia. Mosaico moderno di ignoto, con la scritta: *Beato Antonio di Bresa.*

Cupoletta sopra l'Altare.

Nel centro del catino:

Il Salvatore in gloria.

Più sotto in giro:

Gli Angeli, gli Arcangeli, le Virtù con la Morte soggiogata, le Potestà col demonio incatenato, i Principati, i Serafini, i Cherubini, i Troni e le Dominazioni.

Nei pennacchi:

I santi dottori Gregorio, Agostino, Girolamo ed Ambrogio.

CAPPELLA ZENO.

Sopra la porta che mette nell'atrio, nel semicatino: La Vergine fra due Angeli.

Le figure degli Angeli sono antiche; quella della Vergine è di lavoro recente, condotto sulle poche tracce rimaste dell'antico dopo i pessimi restauri sofferti (1).

Humani generis casus fuit os mulieris;
Digna Dei Genetrix mundi fuit ista redemptrix.

Più al basso, in cinque nicchie:

Gesù Cristo fra i profeti Michea, Isaia, Geremia ed Osea; tutti d'antico stile.

Nella vôlta, in quattro ordini qui sotto descritti alle lettere A. B. C. e D., i fatti della vita di S. Marco.

A. A sinistra, ordine inferiore:

1. L'Angelo annunzia a S. Marco peregrinante da Aquileia a Roma il futuro innalzamento della sua Basilica.
   Cum transitum faceret per mare ubi nunc posita est Ecclesia Sancti Marci, Angelus ei nuntiavit quod post aliquantum tempus a morte ipsius corpus ejus hic honorifice locaretur.
2. S. Pietro prepone S. Ermagora al patriarcato di Aquileia.
   Beatus Petrus confert Patriarchatum aquileiensem Beato Hermachoræ.
3. San Marco arriva da Roma nell'Egitto ed ivi scaccia i demonî.
   Sanctus Marcus, recedens Roma, pergit in Ægytum, ibique ejicit demonia et alia multa signa facit.

B. Ordine superiore:

1. S. Marco scrive il Vangelo.
   Sanctus Marcus rogatus a fratribus scripsit Evangelium.
2. S. Pietro approva il Vangelo di S. Marco.
   Sanctus Petrus approbat Evangelium Sancti Marci et tradit Ecclesiæ legendum.
3. S. Marco battezza gli Aquileiesi.
   Hic Marcus baptizat in Aquileja.
   Nel mezzo della vôlta, cinta da un fregio, sta l'imagine del Redentore.

C. A destra, ordine superiore:

1. L'Angelo ordina a S. Marco di partire per Alessandria.
   Angelus nunciat Sancto Marco ut vadat Alexandriam.
2. S. Marco arriva ad Alessandria.
   Pergit navigio Alexandriam.
3. Il santo risana Aniano calzolaio.
   Tradit calceamentum ruptum sutori, quod cum sueret, vulneravit manum suam, et sanctus Marcus sanavit.

D. Ordine inferiore:

1. S. Marco legato nell'atto che celebrava.
   Saraceni percutiunt Sanctum Marcum celebrantem missam (2).
2. S. Marco trascinato per la città.
   Hic catenatus trahitur ad loca Buculi.
3. Il Santo seppellito dai Fedeli.
   Sepelitur beatus Marcus a Christi fidelibus.

(1) Il mosaico preesistente nondimeno fu conservato e trovasi nel Museo della Basilica.

(2) L'epigrafe è alterata dai restauri, ma il senso ne è questo.

Tutti i mosaici della vôlta fin qui descritti erano stati levati e messi da parte, indi rifatti dalla Compagnia Venezia e Murano, succeduta alla Società Salviati e C.i. Il nuovo Studio di Mosaico della Basilica restaurò gli antichi e li rimise al loro posto, tranne la parte centrale con l'imagine di Cristo, che essendo troppo guasta, non potè essere conservata.

Ai lati dell'altare stanno due mosaici con lo stemma del Card. Zeno circondato da graziosi ornamenti, i quali erano opere di Pietro e Vincenzo dal musaico, padre e figlio (1515), probabilmente Bianchini, come fu detto nella parte storica. Anche questi mosaici furono rifatti dalla Compagnia Venezia-Murano. Nel museo della Basilica però si conservano grandi tratti dei precedenti.

Terzo giro, che si fa ascendendo per l'una o l'altra delle due scale a cui montasi dal Vestibolo e che ha per oggetto i mosaici delle tribune, quelli degli ambulacri e quelli delle pareti e delle arcate delle varie navate minori.

AMBULACRO CENTRALE O DEI CAVALLI.

Grande arcata detta del Giudizio ed anche del Paradiso, che confina col finestrone dei Cavalli e che vedesi anche dall'Atrio per l'apertura superiore del vestibolo detta il Pozzo.

Alla sommità:

Cristo fra la Vergine ed il Battista, la Croce in trono e varî strumenti della Passione, con due cherubini e due angeli in atto di adorazione, e due figure oranti, che rappresentano Adamo ed Eva. È la così detta *Preparazione del Trono* (ἑτοιμασία τοῦ θρόνου).

Questo mosaico era l'ultimo di Bartolomeo Bozza condotto sui cartoni di Jacopo Tintoretto (1577-1591). Quello che ora si vede fu rifatto dalla Compagnia Venezia-Murano verso il 1874 sopra nuovi cartoni imitanti gli antichi.

Nei due scomparti ai lati di questo:

I dodici Apostoli, e varie figure d'angeli con gigli in mano. Incominciati dal Bozza, che ne eseguì quasi una sesta parte (1591-1594), questi mosaici furono continuati per altri quattro sesti da Giannantonio Marini (1591-1602), e finiti per l'ultima sesta parte da Alvise Gaetano (1612) sui cartoni dell'Aliense.

Anche di questi fu rifatta qualche parte in alto dalla stessa Compagnia.

Scritte:

Inclyta turba senum decus assidet hic duodenum;
Mundi rectores statuunt in æde priores.
Præsidet in cœlis cum Christo turba fidelis,
Jure cohæredes patris unica continet ædes.

Nei due scomparti inferiori; a sinistra:

I supplizii dell'Inferno. Lavoro di Luigi Gaetano condotto sul cartone di Maffeo Verona (1613-1619). Parte di questo mosaico, con un angelo armato ed altre figure, fu rifatta dalla Compagnia suddetta.

Scritta:

Perpetuis digni cruciatibus ite maligni,
Quos tenet Æternus, vorat, urit et angit avernus.

A destra:

Gli Eletti accolti da Cristo. — Scritta:

Ad regnum vitæ, benedicti quique, venite,
Est æterna quibus pax, gloria, lux, paradisus.

Cartoni di Domenico Tintoretto; opera per quattro quinti di Giannantonio Marini (1602-1607), da lui lasciata interrotta per la morte, finita per l'ultima quinta parte da Luigi Gaetano (1607-1609).

Sui piedritti della grande vôlta; a sinistra, presso il finestrone:

Giuda pendente dall'albero; di Jacopo Pasterini, sul cartone di Pietro Vecchia (1640).

A lati dell'apertura del corridoio:

Da una parte il ricco Epulone, e dall'altra un gruppo di dannati tormentati dai serpenti, che rappresentano la *concupiscentia carnis*, come il primo rappresenta l'avarizia (*concupiscentia oculorum*). — Sono mosaici degli stessi Pasterini e Vecchia.

A destra, presso il finestrone:

Il buon Ladrone che abbraccia la Croce; degli stessi.

Ai lati dell'apertura del corridoio:

La Vergine fra due Angeli e la Vergine col Bambino; del Pasterini sui, cartoni di Girolamo Pilotti (1639).

Gallerie a sinistra della navata maggiore. Tribuna a sinistra sopra la porta di S. Pietro (N.i VI/S della Pianta).

Alla sommità nel piccolo catino:

La Sapienza fra gli angeli portanti gl'incensieri; ultima opera di Giacomo Pasterini sul cartone di Pietro Vecchia 1652). Vi sta scritto: *Sancta Sophia, sancta Sapientia.*

Nei pennacchi:

I quattro Evangelisti.

Sotto l'arco verso la navata minore:

I santi Atanasio e Giovanni Damasceno; il primo di L. Ceccato, sul cartone di Domenico Tintoretto (1595-1597); il secondo, con la sigla F E B. B. F., è di Febo Bozza, sul cartone di Jacopo Tintoretto (1589); lavoro fatto per prova e che fu accettato. V'ha la scritta:

Quicumque vult salvus erit.

Benedicam Dominum in omni tempore.

Sotto l'arco verso la navata maggiore:

I Beati dell'Apocalisse bianco-vestiti a cavallo.

Rex regum et Dominus dominantium.

Patri (?) *adit Verbum, comptum diademate regum.*

Cœlum cœlorum cum millibus atque piorum.

Lavoro d'ignoto, erroneamente attribuito a Francesco Zuccato in causa delle iniziali F. Z. V. F. MDXC.

È di mano ben diversa e di data assai posteriore, avendo Francesco Zuccato cessato dai lavori nel 1572. Le lettere F. Z. furono evidentemente rifatte in un restauro e molto probabilmente mutate. Lo Zanetti lo attribuisce ad Arminio Zuccato (1).

Nella parete posteriore:

I santi Agricola e Vitale; lavoro moderno d'ignoto, sui cartoni di Pietro Vecchia.

Corridoio della navata minore sinistra, da cui vedonsi la volta e la grande parete in alto della navata stessa.

Sulla volta, a sinistra:

La predicazione di S. Giacomo.

La sua morte per ordine di Erode; opera per due terzi di Luigi Gaetano e per un terzo di Giacomo Pasterini, sui cartoni del Tizianello (1622-1623).

Sanctus Jacobus Apostolus occiditur jussu Herodis regis.

Al di sopra:

S. Giovanni nell'atto di attendere al divino uffizio.

Lo stesso Santo posto nella caldaia per ordine di Domiziano; opere lavorate in comune da Luigi e Girolamo Gaetano zio e nipote; cartoni del Padovanino (1621).

Scritta:

Vivus subintrat tumulum.

Nel mezzo un fregio fatto per ordine del Doge da Luigi Gaetano nel 1615.

A destra:

S. Andrea alla presenza del proconsolo, ed il Martirio del Santo; di Luigi e Girolamo Gaetano sui cartoni dell'Aliense (1607-1620). — Scritta:

Scs Andreas in cruce sic patitur.

Al di sotto:

S. Tommaso dinanzi a Gundoforo re degli Indi; del Ceccato e del Pasterini, metà per ciascuno.

Il Martirio del Santo; degli stessi, sui cartoni del Tizianello (1621).

Piedritti della volta. A sinistra, sul corridoio:

Il profeta Joele; di Luigi Gaetano, sul cartone del Pilotti.

Vi si legge l'anno MDCXXVII ed il motto:

In diebus illis effundam de spiritu meo super omnem carnem et prophetabunt filii vestri.

Sulla spalla, presso la grande parete:

S. Metodio; di Lorenzo Ceccato. Ultima opera del Ceccato condotta sul cartone del Pilotti (1630-1631).

Sul piedritto a destra del corridoio:

Il Salvatore col libro aperto; lavoro di Luigi Gaetano sul cartone dell'Aliense (1601).

Grande parete della navata.

Sotto la volta:

La caduta di Simon Mago; di Luigi Gaetano sul cartone di Jacopo Palma, e per la figura del Mago sul cartone del Padovanino (1619-1620).

Al di sotto, in due ordini:

I santi Pietro e Paolo dinanzi a Nerone. — La crocifissione di S. Pietro. — La Decollazione di S. Paolo. — Opere eseguite per una metà da Luigi Gaetano, per un quarto da Lorenzo Ceccato, e per un altro quarto da Giacomo Pasterini, sui cartoni del Palma (1624).

Vi si legge:

Nero imperator utrisque apostolis necem dari, alterum crucifigi, alterum vero gladio interfici jussit.

Nell'ordine inferiore:

Il Paradiso. Grande mosaico di Luigi Gaetano e di Giacomo Pasterini; cartone di Girolamo Pilotti (1628-1631). Fu questo l'ultimo lavoro di L. Gaetano.

Vi si legge:

Venite benedicti pat....

Hic Paradisus adest, hic servans ostia Petrus,

Quem reserat dignis omnibus ipse viris.

A destra:

Coro di vergini, fatto per compimento del Paradiso antico, di cui ora si vede la riproduzione nella parete di fianco; di Luigi Gaetano, sui cartoni dell'Aliense (1601).

(1) Lo Zanetti (*Della Pittura veneziana*), parlando di Arminio Zuccato, dice: *lo scrisse* (il nome) *anche sotto la piccola volta interna* (alla volta dell'Apocalisse) *dove rappresentasi la visione descritta nell'Apocalisse dei vestiti di bianco sedenti sopra bianchi cavalli.*

Tribune dell'angolo sopra il Capitello del Crocifisso (N.[i] II. S. V. della Pianta).

Nel catino: Il Salvatore.

Nei pennacchi: Quattro Angeli; stile antico.

Sotto i quattro archi cominciando da quello della tribuna verso la cappella di S. Pietro e seguendo l'ordine da sinistra a destra:

1. I santi Processo e Martiniano. V'ha l'epigrafe: D. B. R. F., che dice: *Dominus Bianchini Rossetto fecit.*
2. I santi Claudio e Castorio, Nicostrato e Sinforiano. Epigrafe: *Aloysii Caietani manu.* M. D. I. C. — Cartoni di Domenico Tintoretto.
3. I santi Sergio e Bacco; del Pasterini, sui cartoni del Pilotti (1635-1636).
4. I santi Teofista ed Eustachio con i loro figliuoli, ed i santi Teodoro e Procopio; dal Pasterini sui cartoni di Girolamo Pilotti (1636-1637).

Corridoio della piccola navata sinistra del braccio sinistro della Chiesa, sopra la porta della Madonna (N. IV. della Pianta).

Sotto la volta; a sinistra:

Lo Sposalizio di M. V. — La Visita a santa Elisabetta. — La B. V. e S. Giuseppe. — Zaccaria che entra nel Tempio; stile antico.

Gignit virga nuces, hanc uxorem tibi duces.
Os fert Helisabeth Mariæ, crimina Joseph.

A destra:

L'Apparizione di un Angelo a Maria che attinge l'acqua in servizio del Tempio. — Maria al servizio del Tempio. — L'Angelo che appare a S. Giuseppe. — La B. V. e S. Giuseppe in viaggio verso Betlemme; stile antico.

Vi si legge:

Nuntiat, expavit. Quo tingat vela paravit.
Angelus hunc monuit: nunc censum solvere pergit.

Nel mezzo della volta havvi un fregio in forma di croce, portante negli intervalli dei bracci i profeti Davidde, Salomone, Abacuc e Joele.

Piedritti. A sinistra:

Il profeta Osea. — Epigrafe: *Opus Lauerntii Cechati* MDXC; cartone di Jacopo Tintoretto.

A destra:

Il profeta Mosè; di Lorenzo Ceccato, cartone del Tintoretto.

Nell'archetto ivi presso, in mezze figure:

I santi Felicita, Alessandro, Filippo, Gennaro, ed il Redentore, poi i santi Felice, Silvano, Vitale e Marziale; di Lorenzo Ceccato, cartoni di Domenico Tintoretto (1597-1603).

Più internamente:

Le figure delle sante Lucia e Giustina degli stessi autori.

Grande parete in alto della navata, cominciando dalla sommità.

I santi Giuliano ed Ermagora; stile antico.

Al di sotto delle finestre:

S. Giuseppe avvertito dall'angelo di fuggire. — Il ritorno dall'Egitto. — Gesù fra i dottori; stile antico.

Vi si legge:

Hic redit a Pharia Iesus cum Matre Maria.
Inter doctores sedet, hic sapientia floret.

Inferiormente la storia di Susanna in due ordini.

Nel superiore:

Susanna col marito ed i vecchi che la osservano e se ne innamorano. Sopra la donna è scritto: *Scta Susanna*; sopra il marito: *Ioachim.*

Susanna assalita al bagno. — Susanna calunniata e condannata alla lapidazione. — Scritte:

Susannæ species pervertit cor seniorum.
Flectere conantur, scelus quærentes celari.
Deprehensam fingunt, captamque jubent lapidari.

Nell'ordine inferiore:

Daniele sospende la punizione. Egli porta un papiro su cui sta scritto: *Cum venerit S. Sanctorum.* — Daniele confonde i vecchioni. — I vecchi vengono lapidati. — Scritte:

Judicium falsum Daniel dicit revocandum.
Falsidicos probat esse senes variatio dicti.
Convicti poenam subeunt, muliere redempta.

I cinque primi comparti di questa storia furono lavorati assai maestrevolmente da Lorenzo Ceccato sui cartoni di Jacopo Palma e di Jacopo Tintoretto (1588-1591). La figura di Daniele però nel quinto comparto è di stile affatto diverso e barocco, e porta scritto nel piedistallo: *Petrus Monaco* A. MDCCLI. (1).

Il sesto comparto ha la scritta:

Opus primum Joannis Ant. Marini. Fu eseguito anche questo sui cartoni del Tintoretto.

Ambulacro sopra la cappella di Sant' Isidoro. (Lett. N. IV. F. della Pianta).

Sotto la volta:

Cristo destato nella barca dagli Apostoli. — Il Paralitico calato nella probatica Piscina. — Cristo che sana l'idropico in giorno di sabato. — La Pesca miracolosa; tutti di antico stile.

Vi si leggono quattro versi, ciascuno relativo ad uno dei fatti rappresentati.

Somnus discessit; vigilans mare, flumina pressit.
Ponunt languentem, fit sanus, fertque ferentem.
Hydropicum curat, sua jam non sabbata servans.
Jussit, piscantur, capiuntur vel numerantur.

Sui piedritti della volta.

A sinistra: S. Pigasio.

A destra: S. Exaudinos; di Giannantonio Bianchini (1557).

Sotto la cornice su cui s'imposta la volta, a destra, havvi una grande cartella a mosaico su cui sta scritto: *Joannes Antonius de Blanchinis* F. anno MDLVII (2).

Sulla grande parete. — L'albero genealogico di M. V.; opera stupenda di Vincenzo Bianchini, condotta sul cartone di Giuseppe della Porta detto il Salviati. Il Bianchini v'impiegò dieci anni di lavoro, con l'assistenza di Giannantonio suo figlio, di Giovanni De Mio detto il Visentin e d'altri.

Nella *Raccolta dei fac-simili*, che fa parte di quest'Opera, vedesi la polizza di Jacopo Sansovino con la data dell'incominciamento del lavoro, che fu al primo di marzo del 1542, e con le varie misurazioni fatte nel corso del lavoro medesimo.

(1) Il Monaco era un incisore, a cui, in mancanza di meglio, la Procuratia *de supra* affidò per qualche tempo i restauri dei mosaici della Basilica.

(2) Sembra quasi che il Bianchini con questa ampollosa epigrafe, non proporzionata alle due sole figure dei santi da lui eseguite e collocata in sito da esse tanto discosto, abbia voluto far passare per suo il grande mosaico dell'Albero genealogico di M. V., che eseguì Vincenzo Bianchini suo padre assistito da lui e da altri.

All'ingiro della parte arcuata sta scritto:
Hac radice pia processit Virgo Maria,
Quæ Salvatorem genuit, servando pudorem.

CORRIDOIO DELLA PICCOLA NAVATA DESTRA DEL BRACCIO SINISTRO DELLA CHIESA SOPRA LA CAPPELLA DELLA B. V. NICOPEIA (N°. IV. della Pianta).

Sotto la volta:
L'Adultera accusata. — Cristo che risana i lebbrosi; mosaici di Giacomo Pasterini (1642-1692).
Il Centurionte orante. — La Cananea risanata; mosaici di Domenico Caenazzo (1641-1748); cartoni di Pietro Vecchia.
Sul primo si legge:
Hæc, pietate Dei, stat; frustrantur Pharisei.
Sul secondo:
Ecce decem mundo, quia me colit huicque polum (do).
Sul terzo:
Tantum dic verbo, puer, et sanabitur ergo.
Sul quarto:
Tangit, curatur, virtus exit, nova fatur.
SUI PIEDRITTI:
I profeti Geremia e Davidde ed un Angelo; il primo di Giannantonio Bianchini (1559); il secondo, con l'epigrafe: *Petrus Lunna* F. MDCXII (primo lavoro del Luna). L'angelo è di Gio. Maria Pizzato (1682).
SULLA GRANDE PARETE. In alto sopra le finestre:
Gli evangelisti Giovanni e Marco; del Pasterini sul cartone di Pietro Vecchia (1646-1648).
Tra le finestre:
Gesù che scaccia i profanatori dal Tempio; del Pasterini; cartone di Pietro Vecchia (1648-1652).
Scritta:
Qui sacra vendit, emit, pello de limine templi.
Inferiormente, in due ordini:
1. La Comunione degli Apostoli sotto ambedue le specie; del Ceccato; cartone dell'Aliense (1611-1617).
Scritta:
Mysticus est panis quem porrigo, sic ego panis,
Sint, pater, hi mecum semper, pariter quoque tecum.
2. Il Salvatore invitato dai discepoli in Emaus. — La Cena in Emaus. — La Partenza dei discepoli da Emaus. Mosaici fatti in comune da Lorenzo Ceccato e da Giacomo Pasterini; cartoni di Leandro Bassano (1617).
Vi si leggono le parole:
Hic est Christus in forma peregrini.
Mane nobiscum, Domine, quoniam advesperascit.
Et cognoverunt eum in fractione panis (1).

TRIBUNE A SINISTRA DEL PRESBITERIO, dette del Patriarca (N.[i] I. II. della Pianta).

Sotto l'arco verso la Cappella della Madonna:
La Vergine col S. Bambino, da una parte, ed un Angelo dall'altra; la prima di Pietro Luna (1613); il secondo di Arminio Zuccato (1608). Tutti e due sui cartoni dell'Aliense.
Sotto l'arco verso la cappella di S. Pietro:
Due Leviti con l'incensiere; di Arminio Zuccato, sui cartoni dell'Aliense (1608).
A nobis, testes, ...depellite pestes.
Levitæ sancti, preces nostras offerte.

(1) Uno schizzo del mosaico antico preesistente con gli stessi soggetti trovasi riprodotto nella *Raccolta dei fac-simili* Tav. XXIII N. 94.

Sotto l'arco verso la Chiesa:
S. Giuseppe; di Giuseppe Paulutti (1670).
Nel centro del catino una croce.

CANTORIA SINISTRA, sopra la Cappella di S. Pietro. (N.° II della Pianta).

Sulle pareti laterali:
Le figure dei Santi Agostino ed Ambrogio; la prima antica, la seconda rifatta da Vincenzo Bianchini.
Nel voltone, procedendo da sinistra a destra, in quattro ordini:
1. S. Pietro che ordina vescovo S. Marco. — S. Marco che risana un lebbroso. — S. Pietro che benedice S. Ermagora.
2. S. Pietro che unge vescovo S. Ermagora. — S. Marco col vangelo in mano. — S. Ermagora che battezza gli Aquilejesi.
3. S. Marco, che avvertito da un angelo parte per Alessandria. — Il Santo che risana Aniano calzolaio.
4. S. Marco che predica il Vangelo. — S. Marco che battezza gl'infedeli.
Vi si leggono i motti:
Marcus sacratur, lepram sanat, atra lavantur.
I consecratus iam fungere Pontificatus.
Nunciat, hic pergit, sutoris vulnera tergit.
Mentibus ut surgant docet hos baptismate purgans.
Questi mosaici, fra i più antichi della Chiesa, furono in gran parte rifatti dalla Compagnia Venezia-Murano verso l'anno 1879.
Sopra la porta della cantoria, venendo dalla scala:
S. Costanzo; antico stile.
Sulla parete maggiore, osservando dal basso all'alto:
1. I santi Isidoro e Pantaleone; stile antico.
2. Erode che ordina la cattura di S. Pietro. — Il santo liberato dall'Angelo; antico stile. Motto:
Hic iubet. Hic capitur. Vigilant. Exit. Citat iste.
Di questo antico mosaico non rimangono che pochi frammenti.
3. Il martirio di S. Marco. — La tumulazione del Santo; lavori antichi assai danneggiati.
Si legge sopra il primo:
Quem suffocantes tremunt.
Sopra il secondo:
Hi flent tumulantes.
4. I santi Pietro e Paolo con due figure di Sante coronate; stile bizantino antico.

Per compiere il giro regolarmente, dalla Cantoria sinistra si passa, mediante il ballatoio dietro l'abside, alla

CANTORIA DESTRA, sopra la Cappella di S. Clemente. (N°. II della Pianta).

Sulle pareti laterali:
I santi Gregorio Nazianzeno e Giovanni Grisostomo; lavori bizantini coi nomi dei Santi in lettere greche.
Nel voltone sopra l'organo:
1. Il furto del Corpo di S. Marco, ed il modo con cui Tribuno e Rustico seppero occultarlo.
Scritta:
Marcum furantur, kanzir hii vociferantur (1).
Sopra le quattro figure stanno i nomi di THEODORUS PBR, STAURACIUS MON, TRIBVNUS, RVSTICUS.

(1) La parola *Kanzir*, che voleva dire *carne porcina*, merce immonda presso i maomettani, servì a sottrarre le preziose Reliquie alle indagini dei doganieri d'Alessandria.

Ed in una fabbrichetta a sinistra: ALEXANDRIA
2. Il sacro deposito portato e nascosto nella nave.
Scritta:
Carnibus absconsum quærunt fugiuntque retrorsum.
Sulle figure stanno scritti i nomi sopraccennati, e sull'altra parte della barca: *Kanzir, Kanzir.*
Sulla parete, ai lati della finestra circolare:
Lo sferrar della nave, da una parte; il suo arrivo a Venezia dall'altra. — Sopra la nave, in alto, havvi la figura d'un doganiere in atto di permettere la partenza con le parole: *Kanziri, Kanziri.*
Continuando il giro della volta:
3. La procella sedata per l'intercessione di S. Marco.
Tellus adest, nautæ, hic velum ponite caute.
Sopra alcune prominenze con alberelli, verso le quali s'avvia la nave, sta scritto: *Estuarie.* Il nome di *Estuario* si dà anche in oggi a quel complesso di terre frammiste a lagune che circonda Venezia.
4. L'accoglienza fatta al Corpo del Santo:
Pontifices, clerus, populus, dux mente serenus,
Laudibus atque choris excipiunt dulce canoris.
Sulla parete, al di sotto del finestrone circolare:
Varî fatti della vita di S. Clemente. — Scritta:
Præsul ait: clerum dum vis religare serenum,
Este Deos reris quae nectere saxa videris.
Sisinius sacrata scrutans sibi iure negata:
Non videt, absque mora surdus; miseret Theodora.
Sopra le singole figure stanno scritti in abbreviatura i loro nomi.
In una nicchia:
S. Epifanio.

Tribune a destra del Presbiterio, dette della Fabbriceria. (N.i I. $\frac{II.}{D}$ della Pianta).

Sotto l'arco verso il Santissimo:
I santi Arcangeli Michele e Gabriele con una piccola imagine di Cristo; il primo di Giambattista Paulutti (1658), il secondo di Pietro Scutarini (1646), eseguiti ambidue per la prova di maestri. — I santi Teodoro e Giorgio, di Pietro Scutarini.
Sotto l'arco verso la Chiesa:
I santi Bernardino da Siena ed Antonio da Padova; lavori di Leonardo Cigola ed Agostino Da Ponte, eseguiti per la prova di maestri (1666), sui cartoni di Pietro Vecchia.
Sotto l'arco verso S. Clemente:
I santi Fabiano e Sebastiano; antico stile.

Corridoio della piccola navata sinistra del braccio destro della Chiesa, sopra la cappella del Santissimo. (N°. III. della Pianta).

Sul piedritto sinistro:
Il Profeta Osea; di Lorenzo Ceccato. Scritta:
In tribulatione sua mane consurgent ad me.
Sulla volta:
La Samaritana al pozzo nell'atto di indicare Cristo ai suoi concittadini; antico mosaico, con la figura di un apostolo del secolo XV e portante la scritta *Vincentius B. F.*, dove la iniziale *B* è del cognome *Bastiani* abbreviatura di *Sebastiani.*
Dat potum sane fons vivus Samaritanæ.
Venite, videte hominem qui mihi dixit omnia quæ feci.
La Moltiplicazione dei pani e dei pesci; stile antico.
Anche qui v'ha una figura rifatta, con la stessa scritta: *Vincentius* B. F.
Panibus ut quinis vos piscibus impleo binis;
Sic cibo detectis vos psalmis, lege, prophetis.
Il Miracolo del Cieco nato; mosaico del secolo XV, come rilevasi dallo stile, che è quello delle figure sopraccennate.
Tu linis, incedo, lavo, cerno: Deus, tibi credo.
Zaccheo sull'albero al passaggio del Salvatore; di stile antico.
Præcipis, alme Deus; properans descendo Zacheus.
Nella lunetta del piedritto a destra:
Il Sacrificio d'Abramo.
Nell'archetto soprastante, intorno alla Mano divina:
Le figure di Giuseppe, Giacobbe, Isacco, Abramo, Noè, Melchisedecco, Lot, Giobbe, Mosè ed Aronne; tutti lavori moderni di ignoto.
Nel piedritto a destra:
Il Profeta Amos; di Lorenzo Ceccato.
Præparare in occursum Dei tui, Israel.
Sulla grande parete al di sopra delle finestre:
San Pietro che cammina sulle acque; lavoro d'ignoto, sui cartoni di Pietro Vecchia.
Modicæ fidei quare dubitasti?
Cum mergi coepit Petrus, pia dextra recepit.
Tra le finestre:
Il Paralitico che se ne va risanato; mosaico d'ignoto, cartone di Pietro Vecchia.
Scis te sanatum? Scio. Surgito, tolle grabatum.
Al di sotto in due ordini:
S. Leonardo tenuto al fonte da Clodoveo. — Il Santo nell'atto di pregare per la regina. — La Carità di S. Leonardo. — L'Acqua sorta per intercessione del Santo. — S. Leonardo nell'atto di togliere i ceppi ai prigioni. — L'Apparizione del santo ad un carcerato. Tutti questi sono lavori di ignoto condotti sui cartoni di Pietro Vecchia.

Ambulacro del grande finestrone circolare (N.° $\frac{III.}{F.}$ della Pianta).

Nell'archetto interno a sinistra:
Tobia e Raffaele. — L'Arcangelo Michele. — L'Arcangelo Gabriele; lavori di Giuseppe Paulutti.
Nella grande volta:
La seconda moltiplicazione dei pani e dei pesci.
Pisciculis paucis et panibus hos cibo septem.
Cristo libera gli ossessi.
In grege porcorum prurit grex dæmoniorum.
La Suocera di S. Pietro risanata.
Petri curatur socrus et servire paratur.
Cristo guarisce la donna curvata dallo spirito d'infermità.
Curvatam morbis curans, his exprobo turbis.
Tutti lavori infelicissimi di Giuseppe Paulutti.
Negli interstizii del grande finestrone circolare:
Due putti con ornati. — Vuolsi che fossero dei Zuccato sui cartoni di Tiziano. Furono rifatti in questo secolo da Liborio Salandri, sui cartoni di Lattanzio Querena e di Luigi Borsato.

Corridoio della piccola navata destra del braccio destro della chiesa presso il Tesoro (N. III della Pianta).

Le sante Anastasia, Catterina, Lucia e Barbara; di Pietro Luna; cartoni di Girolamo Pilotti (1630-1631); ultima opera del Luna.

Internamente:

I santi Silvestro ed Apollinare; il primo di Andrea Verier (1616), fatto per prova (non accettata) sul cartone di Maffeo Verona; il secondo di Alvise Marin (altra prova non accettata), sul cartone del Padovanino.

Sul piedritto a sinistra:

Il Profeta Geremia; di Giacomo Pasterini sul cartone del Pilotti, con l'anno MDCXXXIIII ed il motto:

Hic est Dominus, *inquit*, *noster et non est habitus alius absque illo*.

Sotto la volta:

I santi Gioachino ed Anna consolati dall'Angelo.

Hic flet, *mirantur*, *jubet Angelus*, *oscula dantur*.

I due Santi che consultano Issacar sacerdote, il quale li rimanda disprezzandoli.

Hæc parit, *hæc nutrit*, *hic suscipit*, *hæc benedicit* (1).

I Santi che trovano in Isaia la conferma alle parole dell'Angelo.

Scripta legit, *docet Angelus*, *hic colit hispida silvæ*.

La Nascita di Maria Vergine:

Hæc parit, *hæc nutrit*, *hic suscipit et benedicit*.

Sotto l'ultimo comparto si legge: D. C. F. 1690.

Queste iniziali potrebbero indicare i nomi di Domenico Cigola o di Domenico Caenazzo. I Registri di S. Marco contengono però il nome del primo tra i maestri di mosaico con date assai più prossime all'indicato anno 1690 che non quello del Caenazzo, onde vi ha maggior presunzione ch'egli abbia lavorato questi mosaici.

Sul piedritto a destra:

Il Profeta Ioele.

Effundam spiritum meum super omnem carnem et prophetabunt filii vestri et filiæ vestræ.

Sulla grande parete in alto:

La Presentazione di M. V. al Tempio.

Virginis in templo præsentatio fit Domini verbo.

Epigrafe: D. C. F. 1691.

Sotto le finestre, in mosaico antichissimo:

Il Digiuno indetto per la ricerca del Corpo di S. Marco e la Comparsa miracolosa del santo Corpo.

Per triduum plebs jejunat, *Dominumque precatur*;
Petra patet, *sanctum mox colligit et collocatur*.

È pregevolissimo questo mosaico, perchè ci offre, quantunque in modo assai confuso per la rozzezza del lavoro, un'idea dell'antica configurazione interna della Chiesa e dei costumi di quei tempi. Esso trovasi riprodotto a colori in una grande Tavola, che fa parte di quest'Opera.

TRIBUNE SOPRA LA MADONNA DETTA DEL BACIO (N.i II. V. / D. della Pianta).

Nel catino:

Il Salvatore con la Vergine, due Angeli, ed una figura di donna. Quest'ultima tiene un papiro con le parole:

Regina Austri. In alto sta scritto:

E coelo rex veniet.

Nei pennacchi:

Quattro Angeli di stile antico.

Sotto gli archi, cominciando da quello di fronte alla Cappella di S. Clemente e procedendo da sinistra a destra:

1. I santi Liberale e Basilio; il primo con la data MDCLVI; lavori d'ignoto, eseguiti sui cartoni di Pietro Vecchia.
2. Verso il Tesoro: La Croce fra l'imperatore Costantino e S. Elena e la Collocazione del Corpo di S. Marco. — Lavoro sostituito ad altro antico, perchè serve di continuazione alla storia effigiata nella grande parete precedente. Ha la data MDCLVIII, e fu lavorato insieme all'altro sui cartoni del Vecchia da Domenico Caenazzo, fuorchè nella figura di Costantino che fu eseguita per prova da Angelo Roncato (1646).
3. Verso la navata minore:
   La Strage degli Innocenti, e Rachele nell'atto di piangere i figliuoli, mentre due Angeli ne portano in cielo le anime figurate in tanti corpicciuoli raccolti in un lenzuolo; di Angelo Roncato, cartone di Pietro Vecchia (1652).
4. Verso la Chiesa:
   I santi Leucmone ed Ermolao, Cosma e Damiano; lavori di Lorenzo Ceccato; cartoni di Jacopo Tintoretto (1603-1609).

CORRIDOIO DELLA NAVATA MINORE DESTRA, SOPRA LA PORTA DEL BATTISTERO. (N.° V. della Pianta).

Sotto la volta:

L'apostolo S. Filippo, nell'atto di abbattere il simulacro di Marte. — La Predicazione del Santo. — La sua Sepoltura. Mosaici di stile antico.

Mars ruit, *anguis abit*, *surgunt*, *gens Scitica credit*;
Sanctus Philippus Apostolus, *rediens a Scitis*, *Hierapoli in pace quievit*.

Al di sopra:

S. Giacomo il Minore gettato dalla torre.

Il Santo ucciso dai Farisei.

La Sepoltura del Santo. Stile antico.

Pellitur a tergo, *percussus obit*, *sepelitur*.

Dall'altra parte:

S. Bartolommeo nell'atto di predicare.

Il Martirio di S. Bartolommeo. Stile antico.

India superior, *in qua prædicans sanctus Bartholomæus occiditur*.

Excoriant, *scindunt*; *victi se vincere fingunt*.

Al di sotto:

S. Matteo battezza il re dell'Etiopia.

Il Martirio del Santo mentre celebra il divino sacrifizio, col messale aperto, su cui sta scritto: *In manus tuas*, *Domine*, *commendo spiritum meum*.

Stile antico.

Aethiopia, *ubi regem aethiopum cum suis baptizavit sanctus Mathæus*.

Hos lavacro curat, *patitur*, *sacrificans orat*.

Hirtacus rex huic præcipit hunc feriendo finire.

Sul piedritto sinistro:

La Chiesa sotto forma di donna col libro aperto ed in questo le parole: *Venite ad me omnes qui concupiscitis me et a generationibus....*; di Giannantonio Marin, sul cartone di Jacopo Tintoretto (1596).

Di sopra:

Jesus Christus adaperiat nobis januam coeli. — *Sancta Ecclesia*.

E sul piedistallo:

Lapis angularis.

(1) Quest'iscrizione, qui affatto fuori di luogo, è la ripetizione di quella che sta sopra la Nascita di M. V. Essa fu mutata nel secolo scorso, quando il mosaico fu rifatto sul cartone del Fumiani. Secondo lo Stringa si leggeva prima, ed è ragionevole il crederlo: *Hic spernit dantes*, *steriles redeunt lacrymantes*.

Sul piedritto a destra:

La Sinagoga portante un cartello con le parole: *Confusio faciei meæ cooperuit me.* E sopra la figura: *Sum velut obscuris legis velata figuris*; mosaico di Lorenzo Ceccato, cartone dell'Aliense (1601-1603).

Sulla grande parete in alto:

I santi Simeone e Giuda nell'atto di abbattere i simulacri del sole e della luna, ed il loro susseguente martirio. Stile antico.

Sopra la figura di S. Simeone: il nome del Santo con la scritta:

Jussu Sanctorum pereunt simulacra deorum.
Causa subversionis statuæ solis occisus est.

Sopra la figura di S. Giuda: il nome del Santo con le parole:

Propter subversionem simulacri lunæ occisus est.

Tra le finestre:

L'Orazione di Gesù nell'orto.
Il Sonno degli apostoli. Stile antico.
Dum modo rex orat supplex, sua turba soporat.
Ad quos mox tendit et eos super hoc reprehendit.

Tribune sopra la porta di S. Clemente. (N.[i] V. I. D. della Pianta).

Nel centro del catino:

Cristo fra due Cherubini.

Nei pennacchi:

I Quattro Evangelisti.

Sotto l'arco verso la navata minore:

Iddio sul trono con l'Agnello circondato dai quattro Animali e dai Seniori, che gli offrono le corone. — Stupendo lavoro di Iacopo Pasterini condotto sul cartone di Maffeo Verona (1615-1620). Il gruppo centrale però fu guastato dai restauri.

Nella lunetta successiva:

Sette Angeli con le trombe ed uno con l' incensiere; lavori pregevoli dello stesso autore.

Sotto l'arco che circonda la lunetta:

Altri Seniori con le corone.

Nell'arco verso la navata maggiore:

Quattro figure a cavallo, con la data MDLXXXV.
Albus adest primo macro pallenti et opimo:
Et ascensorum sequitur par forma colorum.

RIASSUNTO.

Secondo i maggiori dati, i mosaici di S. Marco ebbero incominciamento sotto il Doge Domenico Selvo l'anno 1071 nell' interno della chiesa, per opera di artefici greci che vi attesero per tre secoli circa. In appresso, dopo la conquista di Costantinopoli fatta dai Veneziani l'anno 1204, fu dato principio a quelli della facciata e dell'atrio; i primi dei quali furono compiuti avanti l' anno 1275, gli altri alquanto più tardi. — Sotto il Doge Andrea Dandolo, che tenne il soglio dall' anno 1343 al 1354, andavano eseguiti in gran parte, se non compiuti, i mosaici del Battistero e della Cappella di Sant' Isidoro. — Sin qui erano tutti opere di scuola greca, la quale estinguevasi verso l'anno 1424, restando allora la Basilica affatto sprovvista di maestri di quest' arte. Tuttavia l' interruzione fu breve, chè poco dopo il 1430 avevano principio gli stupendi lavori della Cappella della Madonna dei Mascoli per opera di Michele Giambono. Questo maestro però segna un periodo isolato, in quanto che i suoi mosaici sono per istile, disegno, colorito e qualità di smalti d'un tipo particolare che li distingue da tutti gli altri della Basilica. — Nella seconda metà di quel secolo invece, come si ha dalla data dell'anno 1458 scritta sotto alcuni mosaici del braccio meridionale della chiesa, s'inizia una scuola che forma quasi il passaggio fra l'antico stile greco e quello del Rinascimento, principale opera della quale è quella magnifica figura di Cristo in trono che sta nella conca dell'abside maggiore. Fanno parte di questa scuola i maestri Antonio, Silvestro, Piero e Marco, nomi che leggonsi in parte sotto i mosaici di quel tempo e che trovansi registrati nel primo quaderno della Procuratia sotto la data del 1486. A questi poi tengono dietro i due Sebastiani o Bastiani, che però si distinguono per uno stile più ammanierato di quello dei loro predecessori. — Finalmente con Marco Luciano Rizzo e Vincenzo Bianchini, assunti come maestri l'anno 1517, ha principio la scuola moderna veneziana, che conta fra i principali artisti il prete Alberto Zio, i tre Zuccato, gli altri due Bianchini, il Marini, il Bozza, il Ceccato, i due Gaetano, il Luna ed il Pasterini, con la morte del quale, avvenuta l'anno 1655, la detta scuola si estingue. — E qui segue un periodo infelice, fecondo d' opere barocche, i cui autori sono il Cadenazzo, il Roncato, i Paulutti, i Cigola ed altri. — Dopo tale periodo torna per poco l'età dell' oro con Leopoldo Dal Pozzo romano, che arricchisce la Basilica di uno stupendo mosaico, quello del Trasporto del corpo di San Marco sulla facciata, e molti altri ne restaura, lavorando indefessamente dal 1715 al 1745, anno della sua morte. E con esso si chiude la serie dei maestri di mosaico che operarono in San Marco, non essendovene stati altri in appresso meritevoli di menzione.

In oggi la Basilica possiede lo Studio di mosaico; ma l' opera di questo non è che di pura conservazione e perciò gli artisti che annovera non sono maestri, ma soltanto abili restauratori.

Il quale provvedimento se per miglior sorte fosse stato preso qualche secolo prima, non si avrebbero in oggi a lamentare tante opere antiche perdute e tante deplorevoli sostituzioni.

DOCUMENTI

relativi ai Mosaici di scuola veneziana in S. Marco, dalle prime date dei Registri della Procuratia *de supra* fino alla morte del Pasterini, ultimo maestro della detta scuola (1486-1655)

(Avvertesi che molti dei documenti qui riportati furono estratti dai Volumi dei Decreti e da altre fonti già consultate e usufruite per la grande Raccolta Cronologica che fa parte di quest' Opera, ma non si trovano compresi in essa; sicchè abbiamo creduto bene di pubblicarli a parte).

1. Saggi di annotazioni degli antichi registri della Procuratia *de supra*.

Dal *Zornal primo di Chiesa* dall'anno 1486 sino 1492.

All' anno — Paga di marzo et aprile 1486.

ducati	100	Mistro Silvestro dal Musaico	ducati	16	grossi	16
»	100	Mistro Antonio dal Musaico	»	16	»	16
»	48	Piero dal Musaico	»	8	»	—
»	18	Marco dal Musaico	»	3	»	—

Paga di marzo et aprile 1492.

ducati	100	Mistro Silvestro dal Musaico	ducati	16	grossi	16
»	100	Mistro Antonio dal Musaico	»	16	»	16
»	50	Mistro Piero dal Musaico	»	8	»	8
»	24	Alvise dal Musaico	»	4	»	—

Dal *Zornal secondo di Chiesa* dall'anno 1493 sino 1506.

all' anno — Paga di Gennaro et Febbraro 1506.

ducati	100	Mistro Silvestro dal Musaico	ducati	16	grossi	16
»	40	Prè Grisogono dal Musaico	»	6	»	16
»	64	Piero dal Musaico	»	10	»	16
»	40	Vincenzo dal Musaico	»	6	»	16

Dal *Libro di Paghe* N.° 9, c.te 362.

1508. — Magister Silvester a Musaico habere debet pro paga sex mensium ratione ducatorum centum in anno . . . . ducatos 50 —
Presbiter Grisogonus a Musaico habere debet pro paga sex mensium ratione ducatorum quadraginta in anno . . . . . ducatos 20 —
Magister Petrus a Musaico habere debet pro paga sex mensium (*ratione ducatorum*) sexaginta quatuor in anno . . . . ducatos 32 —
Vincentius Sebastiani a Musaico habere debet pro paga sex mensium ratione ducatorum quinquaginta in anno . . . . . ducatos 25 —

Dal *Libro di Paghe* N.° 11, c.te 30.

1528. — Marcus Ricius a Musaico habere debet pro mensibus duodecim completuros *(sic)* die ultimo februarij proximi venturi ducatos 36 —
Presbiter Albertus a Musaico habere debet ut supra . . » 30 —
Franciscus Zuchato a Musaico habere debet ut supra . . » 30 —
Hieronymus Vinci a Musaico habere debet ut supra . . » 30 —
Presbiter Vincentius Vinci a Musaico habere debet ut supra » 10 —

Dal *Libro di paghe* N. 12.

1575. — Paga di marzo ed aprile.

Maestri di Musaico.

ducati	72	Domenego Bianchini	ducati	12 —
»	80	Bortolamio Bozza	»	13: 8
»	60	Zan Antonio Marin	»	10 —
»	40	Alberto Parise dal Musaico per terra	»	6: 16
»	12	Gasparo Mainardo garzon del Musaico	»	2 —

1587. — Paghe di Maggio et Zugno.

Garzoni di Musaico.

ducati	24	Febo Bozza	ducati	4 —
»	12	Piero Guerra	»	2 —
»	12	Alvise del Zuccato	»	2 —
»	12	Domenico del Marin	»	2 —
»	12	Bernardin del Marin	»	2 —

(Busta 78, Processo 182, Fasc. I).

MDXXIV. xii Luglio.

2. Fideiussio pro Petro à mosayco. — In presentia clarissimorum dominorum Procuratorum de supra constituti ser Jacobus de Sacillo manganarius in contrata S. Marine, et ser Angelus de Bossis biretarius habitator in contrata S. Salvatoris pro se ac heredes et successores suos, una etiam cum ser Sancto Baffo piscatore compravendi, se constituerunt plegios et fideiussores simul et in solidum ac quilibet ipsorum in parte et in toto, ad finem et effectum ut ser Petrus à mosayco nunc carceratus ad instantiam ipsorum D. Procuratorum ex dictis carceribus extrahatur, et hoc de omnibus et singulis in quibus antedictus ser Petrus a mosayco reperietur debitor Procuratie dicte pro computo administrationis bonorum sacristie Ecclesie S. Marci alias eidem consignatorum, videlicet usque ad summam duc. trescentorum et non ultra, pro quibus ipsi plegij in solidum ut supra obligaverunt et obligant antedictis Clarissimis D. Procuratoribus se ac omnia eorum bona mobilia et immobilia, presentia et futura, et eorum personas ad carceres pro quanto spectat usque ad sumam predictorum duc. 300 et non ultra.
(*Decr. e Term.*, Vol. I, c. 76 e 76 *tergo*)

MDxxiv, xii Luglio.

3. Privatio ser Petri a mosayco et presbiteri Vincentij eius filij. — Supra scripti Clarissimi Domini Procuratores, videlicet D. Laurentius Lauredano, Jacobus Superantio, Aloysius Pisani, Andreas Leono, Franciscus de Priolis et Victor Grimani, absente tamen clarissimo Domino Aloysio Paschalico, omnes unanimes et concordes, pro bono et utili Ecclesie S. Marci, nonnullis bonis et rationabilibus respectibus eorum animos ut asseruerunt moventibus, habentes optimam informationem de malis operibus et actionibus infrascriptorum duorum operariorum notis suis magnificentiis — Terminaverunt, et decreverunt per hanc suam terminationem, quod ser Petrus a mosayco nunc carceratus, et presbiter Vincentius eius filius, sallariati in Ecclesia S. Marci, sint et esse debeant de cetero privati Ecclesia S. Marci et suis sallarijs que hactenus habuerunt; ita quod de cetero nil habeant nec percipiant a dicta Ecclesia, nec amplius se impedire possint in laborerijs de mosaico ipsius Ecclesie et sacristie; nec non dictus pre Vincentius sit de cetero privatus sua mansionaria quam habet in Ecclesia S. Marci ab ipsis clarissimis D. Procuratoribus; et sic scribi et notari mandaverunt mihi notario ad futuram rei memoriam etc.
(*Decr. e Term.*, Vol. I, c. 76 t.°).

MDXXIV, xv Luglio.

4. Assumptio ser Joannis Tertij custodis paramentorum sacristie. — Per Clarissimos Dominos Aloysium Paschalico et collegas, omnes concordes electus et assumptus fuit D. Joannes Tertius Capitaneus Platheæ S. Marci loco ser Petri a mosayco nuperime privati, ad custodiam paramentorum et argentorum existentium in sacristia superiori Ecclesie S. Marci, cum sallario duc. viginti quatuor in anno et ratione anni sibi solvendorum.
(*Decr. e Term.*, Vol. I, c. 76 t.°)

MDXXX, xiii Gennajo *(m. v.)*

5. Augumentum ducatorum sex factum ser Marco Ricio et Francisco Zuchato à mosayco. — Clarissimi domini Leonardus Mocenico *(ecc.)* Procuratores de supra ecclesie S. Marci, absentibus aliis Collegis suis, ad bussulos et ballotas super addiderunt ducatos sex salario quod habet annuatim ser Marcus Ricio à mosaico, et totidem etiam ser Francisco Zuchato à mosayco, qui ambo laborant in ecclesia S. Marci, ita quod ipsi ambo percipiant et percipere debeant ducatos quinquaginta quatuor pro utroque ipsorum singulo anno, et ita notari debeant in libro pagarum. Et hoc fecerunt et faciunt prefati Clarissimi D. Procuratores, ut ipsi a mosaico accurate et magis sollicite atendant ad laborandum in dicta ecclesia.
(*Decr. e Term.*, Vol. II, c. 99).

MDXL, v Gennaio *(m. v.)*.

6. Dominicus Blanchinus a mosayco ponitur ad duc. XXV in anno. — Suprascripti quinque Clarissimi Domini Procuratores, habita bona et sufficienti relatione de cura et diligentia ser Dominici Blanchini quam habet circa artem laborandi de mosayco: sperantes etiam quod in dies de bono in melius se exerceat et efficiatur valens in hujusmodi arte, intellecta petitione sua, et ut magis accrescat sibi animus proficiendi — Ad bussulos et ballotas per omnes quinque ballotas de sic deliberaverunt, quod dictus ser Dominicus de cetero habere debeat a Procuratia dicta duc. vigintiquinque in anno et ratione anni, incipiendo a primo die Januarij instantis, et solicitare debeat et laborare prout se facturum obtulit.
(*Decr. e Term.*, Vol. III c. 86 t.° .

MDXLI, IV Marzo.

7. Bartholomeus a mosayco ponitur ad duc. 18 in anno. — Clarissimi Domini Vincentius Capello (*ed altri procuratori*) audito Bartholomeo de Venetijs a mosayco exponente labores quos facit in ecclesia S. Marci circa operas artis sue predicte, et petente quod sue magnificentie dignarentur sibi augere salarium suum ut accuratius et maiori cum diligentia se exercere possit, cum habeat tantum duc. decem in anno, auditoque domino Jacobo Sansovino protho fidem faciente de bona sufficientia, ac solertia et solicitudine dicti Bartholomei, auxerunt sibi de salario duc. octo, ita quod de cetero habeat et habere debeat duc. decem et octo in anno et ad rationem anni, et sic scribi jusserunt.

(*Decr. e Term.*, Vol. III, c. 92).

MDXXXXIV, XXXI Luglio.

8. Item prefati Cl.mi D.ni Procuratores, habita relatione et informatione a magistro Jacobo Sansovino protho, de solicitudine ser Dominici Bianchini a mosayco, nec non Bartholomei Boza etiam a mosayco: illis superadiderunt ducatos decem pro utroque ipsorum duorum, et hoc ultra salarium quod habent; et sic scribi jusserunt.

(*Decr. e Term.*, Vol. IV, 2°, c. 8).

MDXLVII, XXIV Maggio.

9. Pro Bortolomeo filio Jsepi calegarij, de salario duc. sex. — Cl.mi D. Andreas Leono (*ed altri procuratori*) habita fide a ser Hieronimo Vinci a musaico de sufficientia Bortholamei filij magistri Jsepi calegarij qui vacat ad laborerium musaici, videlicet pavimento terreno, cum prefato ser Hieronimo eius magistro per annum et ultra, sine aliquo salario; et ut maiori animo possit attendere ad dictum musaicum, deliberaverunt ad busulos et balotas per omnia quinque sufragia de sic quod habeat duc. sex in anno de salario incipiendo a presenti die ei curere ipsum salarium, cum hoc quod non desistat continue vacare et atendere laborerio suo; et ita annotari jusserunt ipsum Bortolomeum in libro pagarum.

(*Decr. e Term.*, Vol. IV, 2°, c. 40 t.°)

MDL.

10. M.° Vic.° Bianchini die haver per conto dell'arboro della Madonna; principiò à farlo adì p.° marzo 1542, et continuò fin tutto l'anno 1550, che fu finito ditto arboro, come per la mesuration fatta per il Cortivo, et Sansuin sotto dì 18 feb.° 1550...

(*Busta* 78, *Processo* 182, *Fasc.* II, c. 37).

11. 1574. Settembre, 25. Al q. (*quondam*) vinc.° bianchinj sop.a ditto duc. Centto vinttj L. — per l'amontar de piedi 60 de figure di musaicho fatto nella fazia (*sic*) della chiesa di s.to m.co sop.a alla Capella de s:to Sidro dove e l'albero della Mad.a apar per fedde del Sansovino de 7 Zener 1550 (*deve intendersi more veneto, in realtà è l'anno 1551*) sottoscritta dal Cl.mo m. Ant.o Capello p.tor et posta in filza. (*Cassier Chiesa*, Reg. V.).

MDLIX, VII Ottobre.

12. Item havendo udito ser Bortholomio Bozza dal musaico, esponendo haver servito già molti anni a lavorar di musaico in chiesia di S. Marco con sallario de duc. 28 all'anno solamente, con il qual non possendosi sustentar, pregava sue S.rie Cl.me che volessero accrescergli quanto che a quelle paresse. Onde ben considerato il bon servitio del ditto ser Bortholomio, volendo ancho darli animo di perseverar a servir detta chiesia; hanno à Bossoli et Ballote aggionto ducati dodese all'anno alli duc. 28 sopradittj, ita che esso ser Bartholomio habbia de cetero ducati quaranta all'anno. Et di tanto hanno ordinato chel sij posto in paga.

(*Decr. e Term., Vol. V, quaderno* 2°, *c. 109 t.°*).

13. 1560. Zuan ant.° (*Bianchini*) alincontro die aver adi 9 zugno per spexe per la giexia L. 640, soldi 10 se li da Creditto per una poliza de dì 18 dezembrio passato per aver fatto una figura de Jeremia profetta de muxaicho sopra l'altar de s. Sidro (*c.a 137, facciata II.a*).

1561. adi 21 ditto (*ottobre*) per spexe per la giexia d. 40 se li da Creditto per poliza del protto de di 7 ditto per aver fatto piedi 25 de lavor sotto quel profetta Jeremia in uno quadriselo. (*c. 168, f.a IIa*).

1564. Zan ant.° alincontro die aver adi 21 luio 1564 per spexe per la giesia duc. 97 g. 7 p. 26 haver fatto l'ano 1563 li sotto scritti lavori in giesia sopra l'altar de s. Zuane Vangelista piedi 21 de cojame a d. 10 g. 15 p. 6 el se monta... poliza del protto de 19 luio presente (*Quaderni Chiesa*, Reg.o V).

14. 1560. Ser Bortolo (*Bozza*) contrascritto die aver adì p.mo lujo 1562 per spexe per la giexia d. 71 l. 1 s. 14 per la figura de Jxaia posta sopra al altar de s. pollo nela qual li sono lavor de piuj del suo obligo per polizza de di 27 april pasatto (c. 168, f.a IIa).

1563 adi 6 ditto (febbraro). A m.ro vic. bianchin dal muxaicho L. 169 s. 18 per haver fatto una figura de malachia p.ta apar per poliza de di 6 ditto (*Quaderni Chiesa*, Reg. V.). (✝ 1563).

15. 1565 adi 28 ditto (Marzo). Per Cassa Contadi a m.° piero muraro duc. 1 g. 3 p. 4 per li grezi per la Capa della Capelletta sotto el portical della giesia per poliza de 20 fevrer passato (c. 322, f. Ia).

1566 adi 25 ditto (Ottobre). Per Cassa Cont. a m.° santto lautta del musaico per sua merzede de aver fatto Una figura de musaico nel portegale dela giesia per poliza de questo dì (c. 396, f. a II).

1567. M.ro Zan dom.go de santi dal musaico die dar adi 2 mazo per Cassa Cont. a lui duc. 16 a bon Conto del lavor de musaico el fa sotto el porticalle dentro la portta grande per poliza de 29 april pasatto (gli fu saldato il conto con altri 15 duc. l'istesso anno) (c. 427 f. a. I) (*Quaderni Chiesa*, Reg.o V.).

16. 1566 (m. v., 1567), adi V° fevrer (a Franc.° Zuccato)... se li da debitto per nome de s. Valerio suo frattelo de page 11 principiando la paga de marzo april 1563 fino la paga de novembrio decembrio 1564 chel tolse lizenzia de la procuratia d. 220. Justa la termination de 22 decembrio 1566.

17. 1568. Aprile, 30... A cassa contadi a ser f.co zuchato et sono per haver fato di più l'anno 1567 nella historia della Apocalipsis sopra la porta granda piedi n.° 17 montano ducati quarantanove L. 3 conttadi a rason de ducati doi e s. 22 il pe (*piede*).

1570. Dicembre, 20. A s. franc.° Zuchatto mistro de musaico per haver fatto piedi 14 de lavor in detta Giesia come per polizza de mistro Jacomo Spavento protto de 11 del presente oltra li piedi 24 che è obligato à far per conto del suo sallario per li mesi 6 finirano adi ultimo febraro prossimo, appar per ditta polizza posta in filza, importano ditti piedi 14 fatti de piu a L. 18 s. 1 p. 8 il pè giusta la ratta portion del suo sallario d.ti quaranta L. 5 s. 3 il qual lavor è fatto dove è l'anzollo sopra il volto della porta della Giesia. (*Cassier Chiesa*, Reg. V.).

18. 1568. Dicembre, 9. Per ser. Jac.° tentoreto depentor. a cassa contadi a lui ducati vinti à bon conto delli cartoni et disegni fa per la chiesia et li cartoni sono queli della cena et noze in Galilea (*Reg. cit.*).

1568. Maggio, 10... à bortolo bozza per haver dato a m. paulo veronese ducati cinque L. 3 per li cartoni delli desegni che dito m. paulo ha fato dei Cristo et cieco nato et del leproso sopra l'altar di s. polo L. 34 s. 4... per poliza di 27 febraro passato. (*Cassier Chiesa*, Reg. V.).

1568. Agosto, 22... à bort.° bozza ditto se li da credito per haver fatto nel volto sopra l'altar di s. polo un Cristo nel mezzo il cieco nato et il leproso di musaico.

1569. Gennajo, 22.... à dom.° bianchini per la mesura fatta l'anno 1567 adi 24 n.° (novembrio) del volto sopra l'altar de s. polo dove è la historia della vedova. (*Reg. citato*).

MDLXXI, X Luglio.

19. Li Cl.mi S.ri Pr.ri....... han terminato che ser Francesco Zuccato possi escomputar il debito che ha con la Procuratia.... con lassar duc.ti doi per cadauna paga cominciando dalla presente.

(*Decr. e Term.*, Vol. IX, c. 24).

MDLXXI, XXI Luglio.

20. Li Cl.mi S.ri Procuratori a bossoli et ballote absente il cl.° Michiel a bosoli e ballote han condutto Jeronimo q. Zuane calegher garzon de ser Francesco Zuccato con salario de duc. dodese all'anno hauta fede dal Zuccato de bona speranza de reussita.

(*Decr. e Term.*, Vol. IX, c. 25 t.°).

MDLXXII, XIV Novembre.

21. Adì 14 detto. Referì Francesco comandador haver fatte le publice proclame nelli lochi soliti et consueti, che chi intende metersi alla prova del governo della sagrestia de sopra in loco del quondam ser Francesco Zuccato venga darsi in nota in procuratia *de supra* perche marti venturo de matina Sue Sig.rie Clarissime intendeno de far la detta elettione con li modi et condicioni instesse con li quali fu elletto il q. ser Francesco Zuccato (*Segue la nomina fatta il 18 9mbre in persona di Simon da Udine*).

(*Decr. e Term.*, Vol. IX, c. 67 t.°).

MDLXXIII, IX Giugno.

22. Li predetti S.ri Proc.i con tre ballote de sì hano terminato che Gasparo garzon del musaico per terra sia posto in paga a ducati sei all'anno per essersi affaticato per molto tempo gratis in chiesia.

(*Decr. e Term.*, Vol. IX, c. 86).

23. 1576. Giugno, 25. Per spese per la giesia a s. jac.° ditto (Tintoretto) d. quindese per sua fatura de fegure n.° sei de l'istoria de susana colorite a oglio et per doe figure de doi profetj et per doe fegure grande sotto il volto d. dodese L. vintisete e fo per li musaicj. (*Cassier Chiesa*, R.o V.).

1588. Agosto, 27. A s. Jac.mo tentoretto... per una figura d'un proffetta fatta a lorenzo sechatto (*sic*) per far nel volto apresso l'Istoria de Suzana duc. 7 L. —

1588. Agosto, 27. A s. Jac.mo tentoretto Pittor per l'amontar de fegure n.o quatordese che ha fatto a mistro Lor. cechatto maistro dal Musaicho nell'Istoria de Suzana sopra alla Porta della Capella nova delli quali ha hautto il Pagamento d'una d'esse sotto del 30 sett.° 1580 — resta figure n.° xiij s'agionge figure due per molte teste de turbe et Architeture et una fontana et il tutto sono valutatto figure XV — a duc. sette l'una monta duc. 105 L. (*Cassier Chiesa*, Reg. VII.).

1591. Marzo, 15. A s. lorenzo Cechato dal musaicho, ducati quatrocento quaranta per l'amontar de piedi 220 de lavor fatto sopra la porta di portegalli, dove è l'altra parte della Historia di Susana, e la maggior parte di detto lavor sono figure. (Reg. citato).

1601. Maggio, 19. Per spese per la Giesia. A s. Lorenzo ceccatto dal mosaico duc.ti quatrocento vintiquatro g. 2 p. 14 sono per l'ammontar de Piedi centononanta otto de Lavori de mosaico fatti per lui nella detta cioe sopra la capella Nova appresso la camera di detto s. lorenzo sopra li corridori nel Volto di teste n.° 9, et una figura nel fianco del detto Volto appresso la Porta della sua camera nominata s.ta Lucia sono in tutto piedi de figure n.° 64... (e 134 di campo d'oro).

1602. Aprile, 14. A s. lorenzo ceccatto dal Mosaico d. dusento diesessette g. 9. p. 13 sono per l'ammontar de Piedi n.° 101 1/2 onze 4 de lavori de Mosaico per lui fatti in d.a chiesa, cioè Piedi 49 1/2 oncie 4 sopra la Capella nova Appresso la camera di d.° s. lorenzo dove sono 9 tondi con teste di figure in essi tondi, et due altre figure in Piedi Appresso le d.e cioe s.ta lucia et s.ta Giustina (essendosi dibattuti i piedi misurati e pagati)... compreso il Peduzzo del volto nel qual Peduzzo vi e la figura di s. Moise (e il campo d'oro attorno la Sinagoga — 6 cartoni di queste figure furono consegnati a lui il 1597 Giugno 2 e sono di Dom. Tintoretto — vedi sotto i 4 Coronati) (*Cassier Chiesa*, Reg. VIII.).

MDLXXVI, XIII Luglio.

24. 1576 — adi 13 luio — Fazio fede mi Simon Sorela come adì sopraditto ho misurato insieme col mag.co M. Cabriel ottobon gastaldo et ser Rocho guardian il lavor de Musaicho che ha fatto maistro Domenego Bianchini, qual lavorj sonno per mezo l'altar de San Polo in la maestà del volto, qual sonno litere che dice *Uti Deus princeps ac hostem* etc. et una figura de uno angielo. Et anchor abiamo misurato sotto il volto di ditta faziada dove sonno duj figure, una che dice le litere sopra il capo *S.tus Procesus et Sanctus Martianus*. Qual diti lavori sopra nominati sonno (*ecc. seguono le misure*). (*Busta* 78, *fasc.* 2°, *carte* 98 *bis*).

Simon Sorela *Proto.*

25. 1577. Marzo, 30. Per spese straordinarie. A Cassa, contadi à s. Jac.° Tentoretto Depentor à bon conto del dover far li retratti delli Cl.mi ss.ri Procuratori, cioè Soranzo, et Barbaro, et Dolfin, et diè far anco il carton per li musaichi, cioè quello del Anzolo che die far Zanant.° et quel grande del Paradiso che fa Bortolo Bozza d.ti trenta qualli hebe 20 Zugno d. 20 24 Zener d. 10.

1577. Settembre, 12. A cassa ducati nulla grossi 4 piccoli 14 contadi a mistro ludovico sotto el campaniel per tella tolta per far li disegni del paradiso el s'ha da far di musaico sotto il volto... (*parole indecifrabili*) nell'intrar in chiesia et dell'anzolo sopra el pergolo per polizza dî 3 Agosto passato duc. 8 g. — p. 24 (*Cassier Chiesa*, Reg. V.).

1587. Novembre, 18. ducati dodeci grossi quattordeci per l'amontar de brazza settantaun tella de conto à s. undesi il brazzo have s. Bortholo bozza dal Musaicho per far li disegni che fa il tentoreto del paradiso sopra la porta grande della chiesia et fu adi 6 Marzo pross.° pass.° monta lire trentanove s. un et a s. Zan Antonio Marin (*segue altrove*).

1588. Agosto, 27. A s. Jac.mo tentoretto Pittor... per figure n.° sei et dui spiritelli grandi fatti a m.° bortollo bozza nel volto sopra alla Porta granda in tutto fig. n.° VII — duc. 49.

1589 Marzo 15. A s. Jac.mo tentoretto pittor duc. settanta sette per l'amontar delle sotto scritte figure fatte alli maestri di Musaichi cio è dui Anzolli uno Adamo et Eva una crozze con altri misterij della Passion del n.ro s.or una testa et libro et altre fatture che il tutto si mette per una fegura altra che sono in tutto figure N.° cinque le qual vano nel volto sopra alla Porta grande et consegnatte a s. bortolo bozza.

1591. Marzo, 30. A s. Bortholo detto (Bozza) ducati dusento nonantasei per haver fatto musaicho sopra la porta grande, cioè il Paradiso, et fu campo d'oro piedi n.° 28 et figure, et campo celeste piedi 96. Il tutto appar per polizza del Protho dei 3 Xbre 1580 posta in filza. Valutado in raggion del suo salario à duc. 100 all'anno, il qual lavor hà fatto dall'anno 1577 in poi. (Seguono altri pagamenti di polizze per l'istesso lavoro del Paradiso sulla Porta per i quali ricevette duc. 228 per lavoro dopo fatto il 3 Xbre 1580; d. 201 per polizza 4 agosto 1586, e finalmente d. 659 per polizza 12 febrajo 1590. Tutto sommato si ricava aver avuto il Bozza pel suo lavoro duc. 296 + 228 + 201 + 659 = 1384). (*Cassier Chiesa*, Reg. VII.).

1594. Ottobre, 24. A Cassa duc.ti tre g. 14 p. 11 contadi a m.ro Simon de nicollo per haver desfatto una Parte de Pontti dove se fa il Parradizzo lavorava il q. (*quondam*) m.ro bor.lo bozza maistro de Muzaicho.

1594. Novembre, 12. A bor.mio Bozza Maistro del Muzaicho duc. dui Centto quindese g. 12 per l'amontar de piedi 87 de Muzaicho fatto nel volto sopra alla Porta grande dove se fa il Paradizzo qual e statto fatto sino al Presente per ditto bor.mio qual piedi 87 sono piedi iiii a d. dui per Piede et piedi 83 de fegure niolli et splendori a d. 2 g. 12 il piede et sono per resto de sue fatture de piedi 682.

1596. Ottobre, 17. A Cassa ducati doi g. 10 contadi a m.° zorzi Murer per haver lavorado a far grezi in giesia al locco del paradiso dove lavora il Marin Maistro de Musaico de polizza di questo giorno.

1597. Ottobre, 25. A s. Gio. Ant.° Marin dal Mosaico d. quaranta sei, et sono per l'amontar de piedi 25 Campo d'oro et letere fate sotto el Volto del Paradiso a d. 1 g. 20 p. 15 per piede come per la terminatione delli Ill.mi SS.ri Proc.ri de 9 ottobre 1594 et per poliza del proto de 16 8bre 1597.

1598. Settembre, 6. A s. Ant.° Aliensis Pittor d. 63 g. — per sua Mercede de haver fatto figure n.° 9 per li Maestri de Musaicho cioe 3 Appostoli s. Felippo Giac.mo s. Bort.mio s. Mathio, et Angelli n.° 6 Consegnatti a s. Zan Ant.° Marin dal Musaicho Qual va sopra la porta Grande a d. 7 l'una.

1599. Luglio, 21. A Zan antonio Marin dal Musaicho duc.ti cento e settantasette g. quindici p. 6 per l'amontar de piedi settantasette onze quarantaotto de musaicho per lui fatti nel volto del paradiso sopra la porta grande cioè figure due un vechio ingenochiato qual confina con nuvolle et lettere già per el detto fatte appar in libro sotto 18 Aprile 1598 sono piedi quarantadui de figure, et un Angelo qual confina con nuvolle et focho già per el detto fatte ut supra sono piedi trentacinque onze quarantaotto in tutto fanno li sopradetti piedi quadri sono de figure piedi settantasette onze quarantaotto appreciati ogni piedi quaranta de figure duc.ti novantado che sono in raggion de duc.ti doi g. sette p. 6 per piede iusta la ter.on de ss.ri procuratori de di 9 ottobrio 1594 (*La paga segnata sotto il 18 Aprile 1598 qui citata era stata di duc. 232 g. — p. 14 per piedi 52 campo d'oro e piedi 59 figure ecc.*).
di duc. 232 g. — p. 14 per piedi 52 campod'oro e piedi 59 figure ecc.)

1601. Marzo, 24. Paga al Marino di duc. 257 g. 3 p. 26 per piedi 107 musaico di figure, e piedi 6 onze 4 campo d'oro nella parte degli Apostoli).

1601. Maggio, 12. A s. Ant.° detto (Aliensis) d. cinquantasei g. — sono per l'amontar delle infrascritte figure hà depento in tella, qual sono 114 del Paradiso, cioe Angeli 6, Apostoli 3, sono figure 9 ma raggionate per figure 8 à pagamento à d. 7 l'una fanno d. 56 qual figure et telle furono consegnate a s. Gio: Ant.° Marin Maestro de Mosaicho per farle de Mosaicho.

1602. Marzo, 30. A s. Zuan antt.° Marin dal Mosaico d. quatrocento sessanta g. 15 p. 28 sono per l'ammontar de Piedi dusento once quatro de Mosaico de figure per lui fatte nel volto dove e il Paradiso sopra la Porta Grande versso li cavalli nelli dui fianchi, cioe nel fianco versso il reloggio et l'altro fianco verso il Pallazzo dove sono poste le figure degli angelli le qual misure confina con due Parte fatte per il q. s. Bortolo Bozza versso l'altar Grande in d.a Giesia, le qual tutte sudette Misure sono Piedi n.° 313 onze 4 de qualli si abbatte Piedi cento e tredese che furo Mesurati adi 24 Marzo 1601 restano li detti Piedi dusento onze 4.

(*A finimento alcune nuvole e le figure verso l'occhio, in tutto piedi 118 3/4 furon fatte da Alvise Gaetano che ne ritrasse d. 399, g. 12, p. 1. sotto il 12 febbraio 1612.*

1602. Novembre, 23. A s. Z. Ant.° Marin maestro di Musaico d. cento sessantatre g. 6 sono per l'amontar de piedi 71 de musaico, fatto in chiesa de s. m.co apresso li Apostoli, et eletti, sopra la porta granda, el qual musaico fatto de nuvole con lettere negre che dice Ad Regnum Vittæ, venite benedictæ qui quà venite est ad terram quibus pax, sono la larghezza piedi 35 1/2 di longhezza pie 2 1/2 continuando un pezzo di lettere nella ditta misura, piedi quadri 71. (*in seguito gli furono dati altri duc. 16*).

1603. Luglio, 30. Per s. domenego tentoreto. A cassa ducati vinticinque contadi a lui a conto de sue fature fatte delli beati.

1603. Ottobre, 31 A s. domenego tentoreto ducati centto e nonanta sei quali sono per fatura de haver fatto de pitura figure diverse cioè beati e diverse meze figure teste qual furono fate per il paradiso dala banda verso il palazo et consegnate a s. z. antonio marin mistro de musaico (più le 4 figure di santi dati al Ceccato)...... quali beati meze figure et teste con le 4 figure furno regolate al n.° de 28 a ducati 7 l'una giusta l'ordinario (et furono dati l'istesso giorno duc. 121 per resto dei suoi lavori) (*Cassier Chiesa*, Reg. VIII.).

1605. Marzo, 31 A s. Z. ant.° marin m.ro de mosaico d. 302 g. 8 p. 18 per l'amontar de piedi n.° 131 onze 48 a d. 2 g. 7 p. 6 per piede di lavori fatti in detta chiesia dentro della porta granda nella parte del volto appresso l'occhio, dove sono posti li cavalli dalla banda destra sotto la parte de apostoli fatti per il q. s. bortolo bozza, qual lavor de mosaico (è) fatto di figure et nuvole.

1607. Luglio, 24. A s. Alvise Gaettano M.ro de Musaico d. 465 g. 21 p. 19... (per lavori nel volto del Cristo, più piedi 21 e quarti tre de figure fatte sopra la porta grande, dove lavorava il q. s. Zan Ant.° Marin a d. L. g. 13 p. 14 il piede secondo la terminazione 11 Luglio 1603).

1609. Marzo, 6. Per spese per la chiesa. A s. Alvise Gaetan M.ro de Musaico d. ottantacinque g. 23 p. 8 per l'amontar de piedi 16 de longhezza de lavor fatto in d.a apresso l'ochio dove lavorava il q. s. Ant.° Marin de larghezza de piedi 2 1/2 reduto a pezo quadro piedi 40 a d. 2. 3. 14 il piede.

1609. Ottobre, 10. (*Paga al falegname*) per haver desfatto li ponti delli musaichi fatti nel paradiso et rifatoli dall'altra parte... poliza 26 del passato.

1609. Ottobre, 29. Per spese per la Chiesa a s. Alvise Gaettano per conto del q. Z. Ant.° marin d. dusento vinti sette g. 4 p. 12 per l'amontar de musaico piedi n.° 106 fatto in d.a batudo piedi n.° 40 mesuradi sotto li 8 Zener 1608 (*more veneto, leggi 1609*) qual Lavoro è fatto nella parte del paradiso, dove sono li eletti verso l'occhio grande delli cavalli qual opera era stata principiata dal q. Z. Ant.° marin (*Cassier Chiesa*, Reg. IX.).

1638. Giugno, 26 A Cassa d. ventinove g. un contadi cioè a Gerolimo Piloti Pittor per haver fatto quatro figure per farle di Musaico sopra la porta grande appar polizza di 18 restante (più per altro ecc.) (*Cassier Chiesa*, Reg. XIV).

1639. Aprile, 23 A cassa ducati venticinque contadi a Ger.mo Pillotti Pittor, fece due cartoni di figure per il musaico da farsi nel volto grande sotto il Paradiso con figure in tutto n.° 5... appar polizza 20 detto.

1640. Gennajo, 25 à cassa ducati vinti uno contadi, ciò è a Piero dalla vecchia pittor per due cartoni per far di musaico le figure del buon ladron, et di Giuda. (*Devono essere musaici del Pasterini che solo lavorava in questo anno* (*Cassier Chiesa*, Reg. XV.).

MDLXXVII, XX Ottobre.

26. Non havendo voluto ser Lorenzo de Battista destinato al servitio de ser Antonio de Marin andar a servir esso ser Z. Antonio..... comparso inante sue S.e Cl.e esso Z. Antonio con Hieronimo suo garzon et havendo dimandato qualche salario dicendo che sono molti mesi chel lo serve, a bossoli et ballote hanno terminato che le sia dati di sallario duc.ti otto all'anno et le sia data la presente paga di settembre et ottobre.
(*Decr. e Term.*, Vol. XI, c. 26 t.°).

27. 1578. Dicembre, 1. duc. X contadi a s. paulo veronese pitor per li cartoni delle figure per li musaichi ch'ano da far in chiesia (*Cassier Chiesa*, Reg. V.).

MDLXXX - xv Gennajo.

8. Mandato delli Ill.mi S.ri Capi del Eccelso Cons.° di X, presentato sotto il giorno instante — Nos Capita Illustrissimi Consilij X.m Vobis magnificis D. Procuratoribus ecclesiae S.ti Marci mandamus, che, in esecutione della deliberatione del sopradito consilio con la Zonta de heri, debbiate mandar doi quadri de musaichi de quelli che sono nella nostra procuratia, uno de quali sia quello fatto dal quondam Zuccatto, all'ambassador nostro in Savoglia, da esser per lui presentati a quel signor Ducha in nome della Signoria nostra.

Data die 18 Xbris 1579.

D. Philippo Alberto
D. Vido Moresini
D. Alvise Foscari } Capi dell'Ill.mo cons.° di X.

Ill.mi Consilji X.m Secretarius
Andreas Surianus.

(Decr. e Term., Vol. XI, c. 83 t.°).

Questo documento si riferisce al seguente decreto del Cons. dei X.

(Parti secrete del Cons. dei X, filza 21).

MDLXXIX, xvii Xbre in zonta — Al Ambassator in Savoglia.

In una lettera, che voi havete scritto a vostro padre, havemo veduto il desiderio di quel Signor Duca d'haver qualche quadro di musaico, et perciò desiderar qualche maestro della ditta arte. Voi havete risposto prudentemente a sua Altezza quello, che è in effetto, che quei pochi maestri che son' in questa città s'adoprano nella nostra chiesa di S. Marco, che ne ha continuamente bisogno (onde essendone mancati molti, li procuratori della predetta chiesa hano fatto far pruove ad alcuni, che dimandavano di essere condutti a tal carico, et perciò s'attrovano nella loro procuratia alcuni quadri, però). Ma volendo Noi senza dilatione gratificar l'Altezza sua havemo commesso col conseglio nostro di X et zonta alli procuratori della ditta Chiesa, che vi mandino (doi di essi) doi quadri che si ritrovano haver, uno dei quali è di mano del Zuccato, qual mentre visse fu giudicato uno delli più periti maestri di tal arte che fosse al Mondo, li quali presenterete in nome nostro al Signor Duca con quella forma di parole, che li possano far conoscer la somma affettione che li portamo, et il desiderio, che tenimo di farle sempre cosa grata.

(Quanto è scritto tra i segni ( ) fu cancellato e non trovasi quindi nella copia in netto che leggesi a carte 25 t.° del Registro X delle Parti Segrete del Cons. dei X).

MDLXXX - xv Gennajo, *m. v.*

9. Li Cl.mi Procuratori... (seguono i nomi) han terminato che siano pagati ducati vinti a ser Lorenzo de Battista per la prova del lavor di Musaico che lui ha fatto nella chiesa de S. Marco, et giusta l'ordinario della Procuratia.

(Decr. e Term., Vol. *XII*, c. 23 t.°).

0. 1580. Marzo, 31. A s. giacomo palma pittor per doi figure fatella *(sic, forse: fatte in tella)* A ogio per farle nella giesia de s. Marco in musaicho et sono un angelo che porghe *(sic)* un libro et un S. Zuane evangelista ducati dodeci qual figure furno consignate a s. Arminio Zuchato maestro de Musaicho *(Cassier Chiesa*, Reg. V.).

MDLXXX - x Aprile.

1. È comparso inanti li C.mi SS.ri Procuratori infrascritti *(seguono i nomi)* ser Z. Antonio de Marin maestro de musaico et ha humilmente suplicato sue S. Ecc.me, che essendo lui carico de numerosa fameglia, non mancando de far con ogni assiduità e diligentia l'officio suo non havendo se non ducati ottanta di paga, con li quali non può suplire al vito di casa sua, si degnino provederli di qualche augumento, acciò in tempi così penuriosi possi tratenersi; però le SS. Ecc.me inteso quanto ha detto il predetto ser Z. Antonio, et sapendo quanto vale in essa arte sua hanno a bossoli et ballote terminato, che oltra il salario che ha al presente le siano aggionti altri ducati sei ogn'anno, in modo che in tutto habbia a conseguire ducati ottantasei.

(Decr. e Term., Vol. *XII*, c. 4).

MDLXXX - xvii Aprile.

2. Li oltrascritti Cl.mi S.ri Procuratori a bossoli et ballote han terminato, che sia posto in paga a rason de ducati dodese de salario ogni anno Zaneto Vinci, qual lavora et serve per garzon de ser Bortolo Bozza maestro de musaico, qual Zaneto serve esso ser Bortolo già anni tre come disse.

Item che oltra il salario de ducati 8 ogn'anno che hà al presente Hieronimo de Calvi qual lavora, et serve per garzon ser Z. Antonio Marin maestro de musaico le siano acresciuti altri ducati quatro all'anno, ita che in tutto conseguisca ducati 12, qual lavora già anni quatro in circa sicome disse esso ser Z. Antonio.

(Decr. e Term., Vol. *XII*, c. 4 t.°).

MDLXXX - xxx Novembre.

3. Li oltrascritti Cl.mi S.ri Procuratori hanno a bossoli et ballote terminato che a ser Lorenzo de Battista sian dati ogn'anno de salario ducati 40, compreso quel che ha al presente, dovendo ogn'anno dar piedi 25 de figure over 30 di campo d'oro.

(Decr. e Term., Vol. *XII*, c. 19 t.°).

MDLXXX - viii Dicembre.

4. Item che sia acresciuti ducati x di salario ogn'anno a ser Arminio Zuccato giusta la forma della sua terminatione di conduta de dì 25 Zener 1577, in quel modo et forma che fo in essa terminatione dechiarito, ita che in tutto habbi ducati 70 di salario ogn'anno.

(Decr. e Term., Vol. *XII*, c. 21).

MDLXXXI - xxi Gennaio, *(m. v.)*.

35. Li oltrascritti *(Procuratori)* ecc. hanno accettato per garzon de ser Lorenzo Cechatto dal Musaico Battista de Vendramin Cechato con salario de ducati dodese all'anno.

(Decr. e Term., Vol. *XII*, c. 65 t.°).

MDLXXXII, xvii Ottobre.

36. Li Clarissimi signori Procuratori.... hanno a bossoli et ballote terminato: Che a ser Lorenzo de Batista dal musaico siano acresciuti di salario di più di quello hà al presente all'anno ducati otto con quel istesso obligo che hà al presente.

(Decr. e Term., Vol. *XIII*, c. 43 t.°).

MDLXXXII, xxiii Gennaro, *(m. v.)*.

37. Li detti Cl.mi SS.i Procuratori... a bossoli et ballote hanno accettato per garzon de ser Bortolomio Bozza maestro de musaico Phebo suo fiol con salario de duc. xii all'anno iuxta l'ordinario dovendo esso Phebbo attender a detta proffessione et non attendendo debba esso suo padre restituir il salario.

(Decr. e Term., Vol. XIII, c. 50).

MDLXXXIV, xxix Aprile.

38. Item hanno a bossoli et ballotte accettato per garzon de ser Arminio Zuccato Alvise de Gieronimo Gaetan con il salario solito de ducati dodese all'anno, havendo servito già tre anni ad esso ser Arminio senza salario alcuno.

(Decr. e Term., Vol XIV, c. 5 t.°).

MDLXXXV, xxii Luglio.

39. Item che a Febo fiol de ser Bortolo Bozza dal musaico sia acresciuto d.to uno al mese di più di quello che ha al presente.

(Decr. e Term., Vol. XIV, c. 50).

MDLXXXVII, xiii Settembre.

40. Item hanno terminato che Phebo Bozza garzon de Musaico fiol de Maestro Bortholo debba far la prova de Musaico in chiesa de S. Marco serato giusta l'ordinario con li modi soliti et consueti.

(Decr. e Term., Vol. XIV, c. 115 t.°).

MDLXXXVII, iv Ottobre.

41. Item hanno a bossoli et ballote approbata la deliberatione della casa a S. Soffia della Comissaria del quondam ser Bernardin di Redoaldi fatta a Ser Bortolo Bozza del musaico per ducati vintiquattro di affitto all'anno, qual ser Bortolo loco fideiussionis obligò il salario che ha come maestro de Musaico.

(Decr. e Term., Vol. XIV, c. 118 t.°).

MDLXXXVII, iv Ottobre.

42. Che Alvise Gaetan garzon de musaico de ser Arminio Zuccato possi far la prova in chiesa de S. Marco de musaico, serato secondo il solito et con li modi soliti servarsi in tal prova.

(Decr. e Term., Vol. XIV, c. 119).

MDLXXXVII - xxv Ottobre.

43. Et hanno terminato che sia posto in paga Vettor quondam Gregorio Locatello garzon de ser Arminio Zuccato con ducati dodeci all'anno secondo il solito delli altri garzoni.

(Decr. e Term., Vol. XIV, c. 119 t.°).

44. 1587. Novembre, 18.... a s. Zan Antonio Marin dal Musaicho brazza settantaun tella de ditta sorte have adì 18 Marzo ditto per far far li dissegni de parte della transfiguration sopra il choro della chiesia monta lire trentanove s. un

1588. Agosto, 27. A s. Jac.mo tentoretto... per sette figure fatte a zuan ant.° de marin maistro del Musaicho cioè una Anonciatta sopra al volto grande sopra il corro sono col'Agnello figure due, et nel istesso volto figure n.° cinque cio è s.to Zuane che batizza n.ro sig.re et due altre figure si mette tra fiume montti et altro per una figura a duc. sette l'una monta tutte duc. 49 L. —

1588. Ottobre, 3. A s. zuan ant.° de Marin Maistro de Musaicho Duc. centosessanta cinque g. 12 p. 1 per l'amontar de lavor de musaicho per lavoro fatto in Chieza sotto al volto del Corro cio è piedi cinquanta otto de figure niolli (nuvoli) pavimentti et splendori a duc. dui g. 3 p. 19 il piede monta d. centtovinti quatro g. 16 p. 14 et per piedi 27 campo d'oro compreso un repezzo de piedi sette a d. uno g. 12 p. 9 il piede monta d. 40 g. 19 p. 19. In esecution de termination de sua condotta de 10 april 1580. apar poliza del protto de XII sett.° Passatto.

1589. Marzo, 15. A s. Jac.mo tentoretto pittor... Ittem fegure sei consegnatte a zuan ant.° de marin per far nel volto grando sopra el Corro et è Una Madona con un Santo Iseppo tre Maggi tre Anzolli et Uno Cristo in forma picolla qualli si mettono tutti per Una figura in tutto figure sei.

1589. Aprile, 9. A s. zuan ant.° de marin duc. dui centto sessantacinque g. 8 p. 1. per l'amontar de Musaicho ha fatto in Chieza sotto al volto grande sopra il corro cio è per centto quindese de figure niolli *(nuvoli)* Pavimentti et splendori a duc. dui g. 3 p. 19 il pe monta d. 247 g. 5 p. 9 et pie XIJ in Campo d'oro a duc. Uno g. 12 p. 9 il piede monta d. disdotto g. 3 p. 12 in

ezec.ne dele r.te della sua Condotta de X April 1580 apar per poliza del protto de 27 marzo passato. (Ricevette il 1589 Dicembre 2 duc. 778 L. 23 per i rimanenti piedi 123 di figure ecc. e piedi 38 di campo d'oro) *(Cassier Chiesa,* Reg. VII.).

45. 1588. Agosto, 27. A s. Jac.mo tentoretto... per uno sudario con duj Anzoletti fatti al sopra ditto (Z. Ant. Marin) sopra al Corridor versso alle Collone si mette tutto per una figura duc. 7 g. — *(Reg. citato).*

1615. Maggio, 6. A Cassa D.ti diese g. — contadi a Maffio Verona per haver fatto di Pitura un sudario con doi Angioli sopra la mad.a nella fazzada della chiesa nella Banda del broglio.

1615 Luglio, 24. (Pagato il falegname) per haver fatto et disfatto l'armadura et Ponti à Giacomo Pasterini dal Musaico per far il sudario sopra la Mad.a dalla banda del broglio poliza de hoggi *(Cassier Chiesa,* Reg. XI.).

46. 1588. Agosto 27. A s. Jac.mo tentoretto... per una figura fatta a febbo bozza per far la Prova sopra alli corridorj che va all'organo Grande duc. 7 L. —

1589. Giugno, 30. ducati vinti contadi à febbo bozza per una figura de un san Zuane damasceno ha fatto in giesia sopra li coridori verso il capitello per la prova de musaicho à lui comessa dalli C.mi S.ri P.ri sotto di 13 ottobrio 1587 la qual li vien pagata al presente in esecution della termination di S.ri p.ri de di 18 del presente. *(Cassier Chiesa,* Reg. VII.).

1595. Luglio, 22. A Cassa d. sette L. — contt.i a s. d.ngo *(domenego)* di tentoretti pitor per sua fatura di una figura di s. atanazio per far quello di musaicho sotto il primo voltto a presso la portta de la schalla che va al Coridor sopra l'altar del Capitello che ora se rifa di novo m.° L.zo Cechatto dal musaicho.

1597. Ottobre, 25. A s. lorenzo Ceccato dal Mosaico d. cento ottanta doi g. 1 p. 14 per l'amontar de lavor de Musaico per lui fatto in la dita *(Chiesa di S. Marco)* sotto 'l volto, et una figura de s. Atanasio compreso 'l campo d'oro et letere in tutto piedi 85 a ragion de piedi 35 all'anno per ducati settantacinque che sono d. 2 g. 3 p. 13 per piede giusta la terminatione delli SS.ri Proc.ri de 9 9.brio 1594 come per poliza del Protto de X ottobre 1597 *(Cassier Chiesa,* Reg. VIII.).

47. 1588. Agosto, 27. A s. Jac.mo tentoretto... per dui proffettj a m.ro zuan ant.° de marin dal Musaicho fatti nel mezzo della Chieza a man destra et è Giob Proffetta et Gierimia Proffetta a duc. sette l'uno duc. 14 L. — *(Cassier Chiesa,* Reg. VII.).

MDLXXXIX, XVIII Giugno.

48. Li oltrascritti Cl.mi SS.i Procuratori hanno a bossoli et ballote eletto per maestro de Musaico Febo Bozza, qual ha fatto la sua prova, qual è statta veduta dal Cl.mo Procurator Contarini et lodata, così ricercato dal Cl.mo Cassier; et habbi di salario d.ti trentasei all'anno, dovendo dar ogni anno piedi disnove di figure, ò vintidoi de campo d'oro et le sia pagato la sua prova sicome si è fatto al Cechato. *(Decr. e Term.,* Vol. XIV, c. 167 t.°).

49. 1591. Marzo, 30. A s. Bortholamio bozza... per lavori fatti sopra el Capitello del Crocifisso dall'anno 1571 29 febraro fino 4 luglio 1576 il qual lavor sono doi Profeti Isaia et David. Et sono in Campo d'oro piedi n.° 90 e figure piedi n.° 78 compreso le due lezene sono sopra li Cantoni, et una particella sotto el Volto quali tutti lavori sono campo d'oro piedi 140 1/2 et figure piedi 162 *(Cassier Chiesa,* Reg. VII).

50. 1592. Giugno, 27. A cassa ducati quatordici cont.i a s. giacomo tentoreto pittor per haver fatto due figure da far in musaicho in ditta giesia cioe un san piero de piedi otto de longezza depento sopra tella consegnato a s. Arminio Zuchato, et la figura de s.ta ecclesia deve esser fatta de Muzaicho da s. Zanantonio de Marin, la qual figura è della medesima grandezza.

1597. Novembre, 24. A s. Arminio Zuccato M.ro de Musaico d. cento et vinti g. 13 p. 29 per l'amontar de valor de musaico per lui fatto in quella (Chiesa) nell'aspetto del Volto entrando in Choro a banda zanca dalla parte dell'Altar grande dove è una figura che hà lettere sopra la testa che dicono sanctus Petrus con fogliami, et figure sono piedi cinquanta sette appreciati d. 70 per ogni piedi quaranta montano d. 49 g. 18 sono per pe d. uno g. 18 et Campo d'oro piedi quindeci appreciato ogni piedi cinquanta d. 70 monta duc. 70 g. 23 p. 29 sono per pe d. 1 g. 9 p. 19 giusta la sua condutta de d. 70 all'anno restando però obligato fare ogni anno piedi cinquanta Campo d'oro o vero pè quaranta figure appar polizza del Proto de 16 ottobre 1597. *(Cassier Chiesa,* Reg. VIII).

51. 1592. Giugno, 27 (Consegna a Z. A. Marin del cartone di *S.ta Ecclesia* di G. Tintoretto, riportata al s. Pietro di A. Zuccato nel Presbiterio) (V.i la carta relativa ai 4 Coronati).

1595. Gennajo, 28 (Paga a Z. A. Marin di duc. 225 gr. 13 picc. 17) per l'amontar de lavori de muzaicho campo d'oro fatto sopra alla Madonna per mezzo el crucefisso pie settantatre (secondo le terminazioni 1.° Giugno 1574 e 10 Aprile 1580, e dietro polizza del Proto di 10 novembre 1594).

1596. Agosto, 2. A s. zuan Ant.° Marin dal Musaico ducati cento e setanta quatro gr. 11 per l'Amontar sottoscrito lavor per lui fatto in quella *(Chiesa di S. Marco)* nell'Aspetto del volto sopra la Madona per mezo il Capitello dove e la figura de profeti la chiesa.

1601. Dicembre, 14. A s. Antt.° aliensis Pictor d. sette g. — sono per l'ammontar de una fegura denominatta la sinagoga, la qual si ha da far di Mosaico in chiesa appresso il capitello per s. lorenzo ceccato.

1603. Aprile, 26. A s. lorenzo cecato maistro de musaico ducati tresento e cinquanta nove g. 20 p. 8 per l'amontar de piedi 168 3/4 de lavori di musaico fatti in d.a chiesa cioe nel volto sopra li 4 coridori che e sopra la porta del batisterio ove vi e una figura nominata la sinagoga (più il campo d'oro), *(Cassier Chiesa,* Reg. VIII.).

5 1594. Luglio, 23. A lorenzo cechatto Maistro del Muzaicho duc. Centto ottanta L. — per l'amontar de piedi nonanta de lavor fatto sotto el Volto tra l'Altar de S.to Pollo et Pergollo del Evangellio sonno dui Proffetti cio è Muisè et Ellia. *(Reg. citato).*

MDXCVI, XIII Marzo.

5. Fu concesso a ser Zacharia Petrobelli l'anno 1589, 13 novembrio, l'officio vacato per la morte del quondam Piero Marubin, et desiderando il detto Zacharia renontiar ditto officio a ser Arminio Zucato vechio d'anni sessanta in circa suo garente, così anco contentando ser Bernardo Petrobelli padre del detto Zacharia, ha supplicato SS. Ill.me che si degnino tramutar ditto officio dal nome suo al nome del detto ser Arminio, così che sia tenuto il detto Arminio a tutti li obblighi et carichi, che era tenuto esercitar il detto Zacharia, havendo per l'incontro anco tutto il salario et emolumento, che havea detto Zacharia. — Però SS. Ill.me hanno a bossoli et ballotte terminato che sia tramutato ditto officio in tutto et per tutto come di sopra è stato richiesto.

(Decr. e Term., Vol. XV, c. 152 t.°).

5 1597. Giugno, 2. A s. Domenego Tentoretto Pittor per sua mercede de haver fatto figure n.° sette per li sottoscriti Maistri di Musaico, cioè li 4 Coronati consignati a s. Alvise Gaetano; et s. Lucia et s. Caterina consignati a s. Lorenzo Cechato dal Musaico, et S. Ecclesia consignata a s. Gio: Ant.° Marini dal Musaico a d. sette l'una.

1597. Ottobre, 25. A s. Alvise Caetano q. Gir.mo dal Mosaico d. cinquantadoi per l'amontar de piedi 39 Campo d'oro per lui fatto in quella (Chiesa di S. Marco) nel volto sopra il Capitello del Crocifisso dove sono li 4 Coronati a d. quaranta all'anno per piedi 30 Campo d'oro overo piedi 25 figure sono per pe duc. 1 g. 8 (terminazione 14 Settembre 1594, polizza del proto 16 ott.° 1597).

1599. Luglio, 9. A s. Alvise gaetan da Musaicho q. s. Jer.mo duc.ti ducento e tre g. sie p. 20 per l'amontar de piedi cento e tre figure per lui fatte nel volto sopra il capitello del crucifisso cioè li quatro coronati con suoi Bassamenti et littere a duc.to uno g. quatordici p. 12 il piede duc.ti cento e sessantasette g. quatordici p. 20 *(Segue il computo pel campo d' oro simile al precedente Cassier Chiesa,* Reg. VIII.).

55 1601 Maggio, 12. A s. Ant.° Aliensis Pitor d. trentaotto g. 12 per haver fatto de pitura in tella figure n.° 5 1/2, cioè la figura de una donna con il putin in Bracio.... Qual figure et telle furno conseg.te a s. Arminio Zuchato maistro di Mosaicho. *(Reg. citato).*

1613. Marzo, 30. A Piero Luna Maestro de Musaico d.ti cento e novantatre g. 7 p. 17 per lavori fatti in quella (chiesa) cioè, sotto il volto nelli corridori, sopra l'altar de s. Piero una Mad.a con il Putino in brazo, piedi 39 1/2... un'altro pezo di figura sotto il volto piedi 56 1/2 in tutto de figure piedi 102 onze 8 a d.ti 1 g. 11 il piede (il di più per lavori in Campo d'oro tutto per polizza 9 Marzo 1613) *(Cassier Chiesa,* Reg. X.).

56 1601. Maggio, 12. A s. Antonio Aliensis Pitor d. trentaotto g. 12 per haver fatto de pitura in tella figure n.° 5 1/2, cioe la figura de una donna con il putin in Bracio, raggionate p. figura una 1/2. Uno Angelo per mezzo la detta, dui Levitti, et il Re Davit che sono figure 5 1/2 a d. 7 l'una. Qual figure, et telle furno consegnate a s. Arminio Zuchato maistro di Mosaicho. *(Cassier Chiesa,* Reg. VIII).

1608. Agosto, 26. A s. Arminio detto (Zuccato) d. dusento tredese p. 4 per l'amontar de musaico fatto in d.a chiesa de figure nel volto apresso l'organo verso la canonica et nel volto verso la capella de s. Zuane cio è doi leviti vestiti verso la capella de s. Zuane cio è doi leviti vestiti da diaconi et un angelo in figura con doi frizi fatti a giozzola et un tondo fatto nel mezo del volto in tutto piedi 121 q.ti 3 onze 28 a d. un g. 18 il piede (misurati il 4 Aprile 1606) *(Altrove si aggiungono d. 120 g. 9 per campo d'oro fatto ivi e finalmente sul resto d. 62 p. 13) (Cassier Chiesa,* Reg. IX.).

57. 1601. Ottobre, 3. A s. Alvise gaetan dal Mosaico duc.ti dusento quaranta uno g. 23 sono per l'ammontar delli sottoscritti lavori de Mosaico per lui fatti in Giesia sopra la fazzatta sopra il coridor dove e il Volto sopra il capitello del cristo confinante con la istoria del Paradiso, cioe le figure in canton uno coro di sante per compimento di detta historia, son Piedi 24, ittem la figura del cristo con libro in man con lettere di sopra et basamento sotto li Piedi son Piedi 54 1/4 che con li soprascritti fanno Piedi 78 1/4... (ecc.) *(Cassier Chiesa,* Reg. VIII.).

58. 1602. Aprile, 14. A s. Arminio Zuccatto dal Mosaico d. settantacinque g. 14 p. 12 sono per l'ammontar de Piedi cinquantaquatro de Lavor de Mosaico fatto in d.a chiesa, tra figure et Prospetive nella Palla dell'altar de s. Lonardo a raggion de d. uno g. 9 p. 19 Il Piede *(Reg. citato).*

59. 1602. Ottobre, 25 A s. Alvise gaitano m.° di musaicho d. trezentt.° e quaranta sie, g. 12 per l'amontar de lavori fatti in giezia di s. m.co cioè piedi 260 di Campi d'oro fatti sotto il felse del volto grando sopra il Coridor di sopra il capitello del christo *(Reg. citato).*

1607. Febbrajo, 14. A s. Antonio Aliensis Pittor duc.ti cinquanta per l'amontar de figure fatte l'anno 1602 per far de musaico, qual figure furno consegnate a s. Alvise Gaetan maestro de musaico.

1607. Luglio, 24. A s. Alvise Gaettano M.ro de Musaico d. 465 g. 21 p. 19 per l'amontar de lavori fatti de musaico Campo d'oro nel volto del Choro in tutto piedi 407 de qual si abbate piedi 260 che fu dato Credito sotto 25 ottobre 1602 resta piedi 148. Ittem piedi 148 1/2 fatti in quattro pezzi appresso al ditto volto,... (più piedi 21 3/4 fatti al Paradiso della porta) appretiati a d. 2 g. 13 p. 14 il piede tanto figura quanto campo d'oro giusta la termination delli SS.ri Proc.ri di 14 luglio 1603 con obligo di dar Piedi 35 de lavoro, o figure, o campo d'oro per d. 75 all'anno.

1608. Ottobre, 15. A s. Ant.° liensis *(sic)* pitor d. cento vintinove g. 12 per l'amontar de figure N.° 18 1/2 à d. 7 l'una giusto l'ordinario fatte in tella qual figure sono il Martirio di s.to Andrea da esser fatte de Musaico sopra il Capitello per alvise Gaetan m.ro de Musaico al qual furno consignate sei figure *(Cassier Chiesa,* Reg. IX.).

1613. Marzo, 13. A s. Alvise Gaetan Maestro de Musaico d.ti tresento e otto... (per piedi 31 1/4 sui Cavalli) più nel volto grande sopra il Capitelo de Campo d'oro piedi 78 3/4 (*Cassier Chiesa,* Reg. X.).

1615. Aprile, 29. Per Alvise Gaetano Maestro di Musaico. A Cassa d.ti quaranta g. — a conto de lavori de far la ruosa in volto in chiesa di s. m.co de ordine de sua Serenità con piezaria de vita dal n.ro nodaro.

1615. Ottobre, 27. A Alvise Gaetan Maestro de Musaico d.i cinquanta g. — per haver fatto una Ruosa nel volto Grande sopra l'altar del capitelo d'acordo.

1620. Gennajo, 23. A Gierolemo Gaetan Maestro di Musaico ducati Nonanta g. 13 si fa creditor per Piedi quadri n.° 56 3/4 de figura sopra il Capitello in chiesa di S. Marco in raggion de d. 1 g. 12 p. 12 il piede... poliza 10 instante.

1620 Agosto, 18. ducati doi g. 22 contadi à massimo marangon per haver desfatto li ponti sopra il Capitelo dove è sta fatta la instoria de Santo Andrea di musaico, et haver fatto le armadure e ponti nella fazada apresso poliza di 24 Zugno passato.

1621. Gennajo, 21. Per M. Tizian pittor. a Cassa d.ti vinticinque contado a lui a conto del Cartone che deve far con fegure per esser fatto de musaicho nel volto sopra el Capitello che è l'ist.ne de s. Tomaso polizza di 13 instante (altri 25 duc. gli furono contadi il 20 Marzo).

1621 Gennajo, 29. A Cassa d. cento contadi a aless.° di Varotari pittor per sua mercede de haver fatto un Cartone per far de musaicho nel volto sopra il Capitello con l'istoria de S. Zuane Vanzelista nella caldiera d'oglio sono figure n.° 20 compreso le meze figure et le teste che sono con giusta proportione state mesuratte per il protto..., che a ragion de d. quindese per figura giusta alla termination et acordi pasatti fano li sop.ti

1621. Aprile, 15. A Tizian pittor d.i cento se li da creditto per l'istorie fatte da lui de pittura de S. Tomaso apostolo al cospetto del Re delle indie che lo condana à morte che deve esser fatto de musaicho sopra l'altar del Capitello et sono in d.a Instoria fegure n.° 20 comprese teste, meze figure et adornamenti computado il tutto a proportione come per polizza del protto di 14 instante che a d. 5 per figura fanno d. 100.

1621. Dicembre, 17. A alvise Gaetano m.ro de musaicho d. settanta otto g. 10 se li da creditto per l'amontar de musaicho fatto nel volto sopra el capitello che è l'ist.a di s. Giovani piedi n.° 28 polizza de 25 ottobre passato. (Se li da credito ancora di d.i 30 per piedi 30 di lavoro).

1621 Dicembre, 17. Al soprad.° d. cento sedese se li da creditto per l'amontar de lavoro fatto nell'istesso locho insieme con suo figliuolo Gier.° piedi n.° 116 a d. uno il piede (in d.° giorno sono notati a credito su Gier.° Gaetano d. 95 g. 3 per piedi 68 di detta istoria).

1622. Gennajo, 14. A m.ro lorenzo cechato dal musaicho d. cento settantauno g. 8 se li da credito per l'amontar de lavoro de musaicho piedi 80 fatto nel volto sopra il Capitello dove è l'istoria de s. Tomaso apostolo condenato a morte dal Re delle Indie nel qual locho à lavorato insieme con giac.° pasterini.

1622. Gennajo, 14. A Giac.° Pasterini maestro de musaicho d.ti cento sesanta quatro g. 20 se li da credito per l'amontar de Musaicho piedi 96 1/2 fatto nel sopradito locho insieme col sopradito Cechato *(Tanto al Ceccato quanto al Pasterini si fa credito ancora di d. 30 per 30 piedi che sembra fossero di campo d'oro*).

1622 Aprile, 22. A Cassa d. tre contadi à Massimo Marangon per haver desfatti li ponti in chiesa de San Marco sopra el capitello et tornadi a reffar più abbasso per poter lavorar li Gaetani apar poliza del dì presente.

1622 Settembre, 13. A Cassa d.ti cinquantacinque contadi a Titian Pittore per resto di sua fattura dell'istorie di s. Jac.° per il Musaico poliza instante (*Ne aveva avuti prima d. 25*) *(Cassier Chiesa*, Reg. XI).

1623. Agosto, 19. A Alvise Gaetan M.° di Musaico duc.i dusento e ottanta, se gli da credito per Piedi 100 di Mus.° fatto sopra il capitelo in d.a Chiesa nel fianco verso la Piazza, come per Poliza di 12 instante.

1623. Agosto 19. Al detto in luoco del q. Gier.mo Gaetan suo fig.lo duc.i ottantanuove se gli da credito de Piedi 51 1/2 di Mus.° de figure fatte nel medesimo fianco d.° di sopra.

1623. Agosto, 19. A Giac.° Pasterini M:° di Mus:° duc.i cento e trentauno per l'amontar di Mus.° de figure piedi 76 onze 5 fatte in d.a chiesa sopra il capitello nel fianco verso la Piazza come per Poliza di 12 corente. *(Cassier Chiesa,* Reg. XII.).

1603. Aprile, 26. (Spesa per tela) la qual fu datta a s. alessandro basan depentor per far cartoni per li musaichi... e al tentoreto per bisogno ut supra *(Cassier Chiesa,* Reg. VIII.).

1608. Giugno, 13. A Don Ciprian Turino m.ro de musaico d. trentaotto g. 10 p. 11 per l'amontar de lavori piedi 24 fatti in chiesa de s. m.co sopra l'altar de s. Zuanne evangelista verso la canonica qual lavori furono misurati da s. franc.° nostro protto sotto questo giorno. (*Questo musaicista è chiamato altrove Padre Cipriano. Sopra l'altare di S. Gio. lavorò più tardi il Ceccato insieme collo stesso Turino*) *(Cassier Chiesa,* Reg. IX.).

1611. Maggio, 2. A s. Antonio Alliense Ecc.mo Pittor d. Quaranta nuove g. 12 per l'amontar de Opere fatte per lui, per bisogno delli Maestri di Musaichi, qual fu l'historia delli Appostoli di Nostro Sig.re si communica in una parte, et nell'altra gli da il Calice, qual historia vi sono figure intiere n.° 10, meze figure n.° otto, teste n.° sette et un tavolin con il Santiss.mo Sacram.to posto sopra, quali tutte figure furono vedute per m. Marc'Antonio Priuli Gastaldo et Nodaro, reddute a figure intiere n.° 16 e mezo a d. tre per una, giusto la terminatione dell'Ill.mi SS.ri Procuratori d. 2 instante.

1611. Maggio, 2. Al Padre D. Ciprian Turin Maestro di quelli (Musaici) d. diese l'ammontar de l'opera de Pittura, per lui fatto sopra uno Canton della historia delli Appostoli, et si fa Creditore esso D. Cipriano, giusta la termination de hoggi.

1613. Marzo, 23. Per spese per la Chiesa. A lorenzo Cecato Maestro de Musaico d.ti cento e sesanta doi g. 18 p. — per l'amontar de lavori fatti in d.a cioè sopra l'altar de S. Zuane un Tabernaculo con il Calice l'hostia et frontespicio con la tovaglia, piedi 28 1/2. Item una parte di lettere in Campo d'oro piedi 17. Item sotto il piede de una figura in testa dell'organo g.de piedi 28... (*ecc.*) in tutto piedi 76 d.ti 2 g. 3 p. 13 il piede... per fede del detto Protto de questo dì. *(Cassier Chiesa,* Reg. X.).

1616. Giugno, 4. A lorenzo cecato maestro de musaico ducati dusento e otanta quatro e grossi sie se li da creditto per piedi 132 quarti tre de lavoro de musaico fatto in chiessa sopra l'altar de s. Zuane in serta instoria dove nostro sig.or comunica li suoi apostoli...

1617. Agosto, 10. A cassa d. quattro g. 20 contadi à Massimo marangon per haver desfatto li Ponti sopra l'altar de san Zuane dove ha lavorado lorenzo Cecato de Musaico et refatto li d:ti ponti nell'istesso luogo più abbasso dove deve lavorare poliza 4 instante *(Cassier Chiesa*, Reg. XI.).

MDCIII, xxvii Aprile.

61. Havendo SS. SS. Ill.me inteso et considerato il bisogno di rinnovar in molti lochi della chiesa di S. Marco le figure di mosaico, et informati della sufficientia d'Alvise Gaetan, et veduto ancora delle sue opere, che sono riuscite con molta soddisfattion di loro SS. Ill.me, hanno a bossoli et ballote terminato che il detto Alvise, qual ha obbligo al presente di far ogni anno piedi 25 di figure overo 30 di campo d'oro, de cetero habbi obligo di far lavoro de figure piedi trenta cinque, o quarantadoi de campo d'oro all'anno solamente et non più, et per ditta opera le sia dato ducati sessanta all'anno, et in ragion de anno, dechiarando, che così il detto, come altri maestri di mosaico non possino far lavoro oltra l'obligo che hanno in ragion de anno, ne possi il proto farli poliza alcuna de lavoro di più all'anno come di sopra.

(Decr. e Term., Vol. XVI, c. 82).

62. 1603. Ottobre, 31. A s. domenego tentoreto... (per cartoni N) 4 figure cioe s.to ermolao s.to elmone s. cosmo et s. damian quali 4 figure fu consignate a s. Lorenzo cecato mistro de musaico per meter soto il volto piciolo per mezzo il capitelo... a ducati 7 l'una giusta l'ordinario. *(Cassier Chiesa* Reg. VIII.).

1605. Marzo. 31. A s. l.zo ceccato dal mosaico d. 186 g. 8. p. 11 per l'amontar de piedi 87 (in campo d'oro e lettere per i quattro Santi).

1609. Marzo, 23. A l.zo cecato dal Musaico d. cento ottanta sette 11.24. per l'amontar de lavori de Musaico fatti in d.a (*chiesa*) cio è piedi 49 de figure et campo d'oro nelli coridori dove e posto il scudo del dose Gritti qual figure sono s. lio s. Marcuolla et s. cosma et Damian a d. 2 g. 3 p. 13 per piede (*più per alcuni rappezzamenti in varii luoghi*).

1610. Gennajo, 18. (Paga a Lorenzo Ceccato per resto delle 4 figure: di 194 g. 19 p. 2 per piedi 198) (*Cassier Chiesa*, Reg. IX.).

MDCV - xii Agosto.

63. Referì Giacomo de Zorzi comandador haver intimato personalmente a ser Arminio Zucato guardian de chiesa di S. Marco, et a Bastian sustituto de Gasparo Dragan, tutti doi guardiani habitanti in Canonica, che debbano tenir serate le porte della Canonica, cosí quella della riva, come quella verso la Piazza, sichè di notte alcuno non possi entrar, nè uscir di quella, et questo per essecution della termination de 15 mazo 1594, et de ordine dell'Ill.mo S.r Benetto Moro Procurator Cassier.

(Decr. e Term., Vol. XVI, c. 140).

MDCVI, iv Maggio.

64. Che l'officio et carico vacato per la morte de Arminio Zucato in chiesa di S. Marco per impizza cesendelli, guardian di chiesa, et di Procuratia, sia concesso a Gisberto Contarini per tutto il tempo della sua vita con tutti li oblighi, et carichi, che era tenuto essercitar il detto quondam Arminio, et con tutto il salario, et emolumenti che havea il sopradetto.

(Decr. e Term., Vol. *XVI*, c. 158).

65. 1612. Dicembre. 4. Per s. maffio da Verona Pitor. A Cassa d.ti cinquanta g. contadi a lui cioe duc.ti 45 per haver fatto una parte dell'historia dell'inferno per li musaichi, nella quale vi sono entrate figure et altro a pag.to in tutto per figure 9 a d.ti 5 per figura, et duc.ti 5 a conto dell'altra parte che ha da fare, giusta la termination de 28 nov.o passato.

1613 Marzo, 13. A s. Alv.e Gaetan Maestro de Musaico d.ti tresento e otto per l'amontar de lavori fatti in quella, cioe sopra la porta grande appresso li Cavalli, de Campo d'oro piedi 31 1/4 (più 78 3/4 sul volto del Capitello. *(Cassier Chiesa*, Reg. X.).

1616. Marzo, 7. A cassa ducati sesanta cinque contadi a s. mafio verona pitor per haver fatto il cristo che fa de musaico alvise gaetano nel volto grande sopra la porta mazor, sono figure tredese a ducati cinque l'una justo il so mercado, poliza de questo di.

1616. Marzo, 9. A s. Alvise gaetan maestro de musaicho ducatti quattro cento e setanta cinque se li da creditto per lavoro de musaicho fatto nel inferno piedi nonanta tre o.e otto et sopra il capitello nel volto da una parte de campo d'oro piedi settanta sie.

1619. Agosto, 11. A Alvise Gaetan Maestro di Musaicho, ducati tresento e

nuove g. 9, per tanti se li da credito per l'amontar de Musaicho fatto in chiesa di S. Marco, nel volto grande, tra le doi porte Maggiori, parte dell'Historia dell'Inferno dove è la bocca della furia Infernal, fatto per mano del soprad.°... et fu il d.° lavoro Piedi 13 per longhezza, et Piedi 8 1|2 per altezza, che sonno de Piede quadro Piedi 110 1|2 come per Poliza di ultimo luglio passato. *(Cassier Chiesa*, Reg. XI.).

66. 1612. Gennajo, 23. Per paghe in monte. A cassa d. trenta Quattro contadi a Vettor Bubbatello Garzon di Musaicho per paghe n.° 17 dal 1609 di Mazo fin alla paga de Genaro, e febraro prossimo venturo a d. dui per paga che non hebbe appar nel Libro delle paghe alla sua partita *(Cassier Chiesa*, Reg. X.).

67. 1615. Agosto, 28. A Cassa d.ti dieci g. 4 p. 20 contadi a And.a Arlievo de Z. Ant.° Marin per il far della sua Prova de Musaico.

1615. Ottobre, 3.... a Maffio Verona Pittor... per haver fatto un santo Aponal Grande per far la prova à And.a Verier d. 5 poliza questo di

1616 Luglio, 18. A cassa ducati quindese contadi a andrea verier per la prova de mosaico fatta in chiesa di s. marco per termination primo instante.

1619. Agosto, 31. Paga ad Alessandro Varottari, per haver fatto una figura di s. Silv.° che deve esser fatta di Musaicho sopra la Porta del Tesoro, appar Poliza di 19 Agosto et Termination di 28 Novembrio 1612 *(Cassier Chiesa*, Reg. XI.).

68. 1615. Ottobre, 23. A Cassa d.ti vinticinque g. — contadi a Maffio Verona Pittor per haver fatto quatro Vangelisti de Pitura da esser fatti de Musaico per Giac.° Pasterini d. 20 g. — *(il resto per altri lavori)*.

1618. Maggio, 8. A Cassa d.ti 32 contadi à Maffio Verona pittor per haver fatto parte dell'historia di S. Zuanne dell'Apocalipsi, che và al volto sopra la Porta del Battisterio, dove opera Giac.° Pasterini, appar Polizza de 5 instante.

1620. Maggio, 13. A giacomo pasterini maestro de musaico ducatti dusento e diese. 21 (grossi 21) se li da credito per l'amontar de musaico fatto sora la porta che va nel batisterio dove è l'istoria della Apocalissi (ecc.) *(Reg. citato)*.

69. 1617. Febbrajo, 22. A piero luna m.° de musaico ducati setanta g. 3 se li da credito per piedi n.° 35 de musaico fatto de figure sopra l'altar de s. pollo delli doi angelli del volto dalla parte di dentro verso l'altar de s. zuanne de doi festoni con una testa in mezo valutadi a ducato uno e grossi dodesse il piede giusta la sua condotta (più campo d'oro) *(Reg. citato)*.

70. 1617. Maggio, 2. Per m.ro Maffio Verona Pittor. A Cassa contadi a lui d. cinquanta a bon conto delli dessegni che fà in pittura per far li musaichi delli volti della chiesa sopra la Piazza. *(In appresso gli furono dati per questo titolo altri d. 110 in varie rate, che con i primi sommano d. 160; l'ultima rata fu pagata il 18 Gennaio 1618.*

1617. Luglio, 12. Per Giacomo Pasterini M.ro di Musaico per far il cerchio del primo volto della fazada. A cassa d. settanta contadi a lui per pagamento di d.to cerchio fatto de fogiami de Musaico nel volto verso San Basso dove vien tolto di croce il n.ro S:re et giusto il suo accordo.

1617. Luglio, 12. Per Alvise Gaetan M.ro de Musaico per conto delli volti della fazada. A cassa d. settanta contadi a lui à conto delle fatture di 4 volti di d.a fazada. *(Gli furono poi pagati in varie rate altri d. 802 che sommano con i primi, d. 872; l'ultima rata fu pagata il 15 Marzo 1618)*.

1618. Marzo, 15. A Cassa d. cinquanta contadi al soprad.to (Alvise Gaetano per donativo per haver perfettamente fatta la soprad.ta opera. I volti della facciata).

1617. Luglio, 29. Per Piero Luna et Ettor Bubatello per conto di far de Musaico li cerchi delle 4 volte della fazada della chiesa. A cassa d. vinticinque contadi loro à bon conto de suo mercado p.za 20 instante *(furono loro contati in varie rate altri d. 420 che sommano con i primi d. 445; l'ultima rata è del 9 Marzo 1618)*. *(Reg. citato)*.

71. 1617. Luglio, 3. A Cassa d. cinquantasette contadi à Leandro Bassan Pittor per haver fatto l'historia quando n.ro S:re andò in Emaus p. dover esser fatta de Musaico dà Lorenzo ceccato sono figure 19 a d. tre l'una.

1617. Agosto, 10... à cassa d. quattro g. 20 contadi à Massimo Marangon per haver desfatto li Ponti sopra l'altar de San Zuane dove ha lavorado Lorenzo Cecato de Musaico et refatto li d.ti ponti nell'istesso luogo più abbasso dove deve lavorare, p.za 4 instante.

1617. Ottobre, 30. Per Lorenzo Cecato et Giacomo Pasterini per conto delle fatture che fanno de Musaico sopra l'altar de San Zuane dove si hà dà riponer in virtù de termination la Madonna Santissima. A Cassa d. vinti contadi à Giacomo soprad:to à conto del loro mercado *(Furono poi loro contati per l'istesso titolo in varie rate altri d. 135 che sommano coi primi d. 155; l'ultima rata é del 10 Gen.° 1618)*.

1618 Gennajo, 19. Alli sopraditi (Lorenzo Ceccato e G. Pasterini) per conto soprad:to (Musaici sopra l'altar di S. Giovanni) d. cento e nonantacinque se li dà credito per piedi 195 de musaico fatto nel soprad:to luogo valutado d. 1 il piede. *(Reg. citati)*.

72. 1619. Agosto, 31. A Cassa ducati cinquantauno g. 12 contadi à Alessandro di Varotari per haver fatto un Quadro di Pittura nel Volto dentro la Porta della Sagrestia di S. Marco, et de più haver fatto il disegno colorido che va a torno d.° Volto... (più un'altra figura a parte) appar Poliza de 19 Agosto.

1619 Agosto, 20. Per Giac.° Pasterini Maestro di Musaicho. A cassa ducati diese contadi a lui à conto de sue opere che va facendo in sagrestia di S. Marco sopra la Porta poliza 19 instante.

1621. Agosto, 31. A Cassa d. quindese Contadi a Giac.° pasterini maestro de musaicho per donativo oltre il suo premio che se li darà giusto l'ordenario per le fegure fatte sopra la porta della Sagrestia del Spirito Santo per terminatione de 14 instante.

1622. Gennajo, 26. A Giac.° Pasterini Maestro de Musaicho d. ottanta cinque g. 16 se li da creditto per l'amontar de Musaicho piedi n.° 50, fatto nel volto sopra la porta della Sagrestia dove è il padre etterno con una gloria de anzoli et il frisso e i fogiami atorno in ragion de d. uno. 17.4 il piede giusto la sua condotta polizza 19 luglio passatto. *(Reg. citato)*.

73. 1620. Agosto, 18. ducati doi. 22. contadi à massimo marangon per haver desfatto li ponti sopra il Capitello dove è sta fatta la instoria de San.to Andrea di musaico, et haver fatto le armadure e ponti nella fazada apresso polizza di 24 Zugno passato.

1619. Maggio, 18. A Cassa ducati Quindese contadi à Ales.° di Varottari Pittor p. haver fatto l'Istoria di Simon Mago per il disegno di Musaicho che deve far Gier.° Gaetan sopra il Capitelo nella fazada in alto poliza 17 instante.

1621. Gennajo, 26. a Alvise Gaetano maestro de musaicho d. dusento ottanta se li da creditto per l'amontar de lavoro de musaicho fatto nella fazada del volto sopra il Capitello piedi n.° 100 et sono per il suo obligo.

1621. Gennajo, 26. A Gier.mo Gaettano maestro de musaicho d.ti disnuove g. 5 se li da creditto per l'amontar de lavoro de musaicho piedi n.° 12.

1621. Gennajo, 26. Al sopradito d.ti disdotto g. 15 se li da creditto per 'amontar de musaicho de Campo d'oro piedi 12 1|2.... qual lavoro insieme con il soprascrito a fatto nella fazada del volto sopra il capitello. *(Reg. citato)*.

1624. Marzo, 30. A cassa d.i cento e cinquantacinque, contadi a s. Giacomo Palma Pittor per haver fatto doi Historie di Musaico, di S. Pietro et S. Paolo fatte di Musaico nella fazada del Volto grande, sopra il capitelo, et nelle dette doi Historie, sonno figure n.° 30, con ornamenti, a raggion de d. 5 per figura, giusto la term.n di 8 Novembre 1612 (ecc.).

1624. Novembre, 27. A Alvise Gaetan maestro de musaicho d. dusento ottanta se li da creditto per l'amontar de musaicho piedi 100... il qual lavoro fu fatto nella fazada sopra il capitello dove è l'istoria di S. Piero et de S. Paulo.

Al sopradito per la condotta in loco del q. hier.° Gaettano suo fig.lo d. se santasie g. 21 se li da creditto per l'amontar de musaico piedi n.° 39.

A Lorenzo Ceccatto maestro de Musaico d. cento cinquantauno se li de creditto per l'amontar de musaico fatto nell'oltrascritto loco piedi n.° 70 1|2.

1624. Dicembre, 10. A Giac.° pasterini m.ro de musaicho d.i cento vinti nuove g. 9, se li da creditto per l'amontar de musaicho fatto nella fazada sopra il Capitello nell'Instoria de S. Piero et S. Paulo, sono piedi n.° 97 1|2. *(Cassier Chiesa*, Reg. XII.).

74. 1625. Ottobre, 26. Per Girolimo Pilotti Pitor. A cassa ducati Cinquanta Contadi a lui à Conto del Paradiso che fa da esser fatto de Musaico nel fianco del Capitello per poliza de 18 instante.

1626. Febbrajo, 21. (Paga) per far li grezi dei maestri di Mosaico, che haverano da lavorar nella fazada dalla banda del Capitello.

1628. Gennajo, 29. Per Gier.° Pilotti Pittor. A cassa d. dusento cinquanta contadi a lui per haver fatto il quadro grande in pittura del paradiso che va fatto de musaicho da alvise gaettan et Giac.° Pasterini maestri di Musaicho nella fazada grande sora il Capitello et sono per resto e termination de 28 novembrio 1612 e polizza 26 novembrio passato.

1628. Gennajo, 28. A Gier.mo Pilotti d. tresento sono per l'amontar de un carton Grando in pitura del paradiso per far di musaicho nella fazada granda in chiesa sopra il Capitello nel qual vi sono figure 62 1/2 in ragion de d. 5 l'una come per poliza di venti sie novembre prossimo pasatto. *(Reg. citato)*.,

1628. Aprile, 13. A Cassa ducati tre g. 21 contadi a... telarol per tella brazza 12 per far una Zonta al Quadro del Paradiso che si fa di Musaico L. 9:12...

1629 Dicembre, 22. A Alvise Gaetan Maestro de Musaicho Duc.i Dusento ottanta sonno per l'amontar di Piedi n.° 100 di Musaicho tutto de fegure fatto in una parte del Paradiso nel fiancho del Capitello.

Al Detto per conto della condotta del q. Gier.° suo figl.lo duc.i cento ottanta sonno per l'amontar de Piedi 105 de fegure fatte nel locho soprad.° *(nel conto precedente se ne dà la causa colle parole: « così ricercando ditto Alvise »)*.

1631. Maggio, 27. A giacomo pasterini dal musaico ducati 411 g. 7 sono per piedi n.° 230 onze 4 1/2 di lavor di mosaico che ha fatto nel paradiso nel fianco del capitello qual si unisce con quello del gaetan.... apar poliza di 26 del passato. *(Cassier Chiesa*, Reg. XIV.).

75. 1626. Marzo, 3. A Cassa d.ti cinque contadi a Girolimo Piloti Pitor per haver fatto in Pitura un S.n Martin in habito pontifical, che va fato di musaico in un Angolo del Volto grande sopra S. Isiodoro *(sic)*.

1626. Marzo, 27. Per Alvise Gaetano Maestro de Musaico per conto del lavoro che fa sopra la Portta della Capela di s.to Isiodoro. A Cassa d.ti vinticinque dadi a lui a Conto del deto lavoro et è in virtù di Termination di Primo ottobre Passato. *(Il 31 Marzo se gli dà credito di d.i 112 per lo stesso lavoro, e gli si pagano lo stesso giorno* d.i nonantauno per resto del sopradetto lavoro). *(Cassier Chiesa*, Reg. XII.).

76. 1629. Settembre, 1. A Massimo Marangon per haver doi volte fatto tre man de Ponti sopra la Porta del Santuario per accomodar da lavorar à Pietro Luna, et Alvise Marin Maestri di Musaicho, polizza... di ultimo del passato.

1630. Febbrajo, 16. A cassa d. doi g. 20 contadi a severin tellaruol per tella brazza 15 data a Gier.o Pilotti pittor per far quattro mezze figure, con una figura intiera de S. Zaccaría in pittura, che deveno esser fatte de Musaico sopra la porta del tesoro... polizza di 18 instante.

1631. Agosto, 20. A m.o piero luna dal Muzaicho ducati sessantaquattro g. 18 sono per musaico de figure et frisi fatto sopra li volti di sopra la porta del tesoro piedi quarantatre e 1/2... per polizza de di 5 lugio pasato. *(Cassier Chiesa*, Reg. XIII).

7. 1636. Febbrajo. 8. A Cassa d. sete, contadi a severin telarol, cioè per braza 22 tela alta, data a Geronimo piloti pitor per far 4 figure grande de santi, che van fate di musaico nelli volti sopra il capitelo L. 37 s. 8 (piccoli).

1637. Ottobre, 26. Al detto (Giac. Pasterini) d. tresento tredese: 5 per l'amontar de Musaico piedi n.° 174 fatto nel Volto grande sopra il Capitello dalla parte verso la Capella nova con figure n.° 6... come per polizza.. 13 Marzo pasatto n.° 116. (*Cassier Chiesa*, Reg. XIV.).

Per accertarsi che il mosaico qui indicato sia quello dei santi Teodoro, Procopio, Teofista ed Eustacchio, basti osservare che i detti Santi combinano in numero e posizione con qnelli del Pilotti e sono in realtà figure n.° 6 come nel secondo documento, avendo S. Eustachio e S. Teodoro ai loro lati ciascuno un angeletto).

8. 1627. Giugno, 28. A Cassa d. dodese contadi à Gier.o Pilotti pittor per aver fatto doi fegure grande una de s. daniel proffetta... da esser fatte de musaicho una sopra el Capitello in chiesa di s. m.co da alvise Gaetan.... a ragion de d. 5 la figura con li ornamenti sono figure 2 1/2... poliza 25 instante.

1627. Luglio, 10. A Alvise Gaettano d. tresento cinque g. 15 sono per l'amontar de musaicho piedi 109 onze 2 tra figure e Campo d'oro... qual figura è del proffeta Joel sopra il Capitello verso la porta granda (*Cassier Chiesa*, Reg. XII.).

1630. Ottobre, 11. A cassa d.ti 5 contadi a Giacomo Pilotti Pittor per haver fatto una figura grande di un S. Mettodeus habbito sacerdotale da esser fatto di Musaico in chiesa di S. Marco nell'angolo del volto appresso il Paradiso per man di Lorenzo Zeccato... polizza n.° 91 de di 27 Settembre prossimo passato.

1631. Maggio, 27. A lorenzo Cechato dal mosaico ducati cento quindese g. 20 per l'amontar di piedi 54 onze 1 di lavor di Mosaico fatto da lui in un fianco del volto del paradiso nel qual vi è la fegura de S. Mettodeus in un angolo come dalla poliza delli 26 April passato n.° 240 apar. (*Cassier Chiesa*, Reg. XIII.).

9. 1628. Luglio, 15. A Cassa d.ti Trenta contadi à Gerolimo Piloti Pitor per haver fato de Pitura il Quadro della Nativita di San Gio: Batt.a che sara fato di Musaico da Lorenzo Cecato nella Capella del Batisterio per mezzo la porta sono figure n.° 6 a ragion di d.ti cinque per figura.

1629. Gennajo, 29. A Lorenzo Cecato dal Mosaico d.ti Cento nonanta nove g. 8 si da Credito per mosaico fato nella Capella del Batisterio Piedi n.° 93 a d.ti 2 g. 3 P. 13 il piede.

1629. Gennajo, 30. A Massimo Marangon per haver fatto le armadure in capella del Batisterio per far il lavoro di Mosaico di lorenzo Cecato et ritornate a disfar dopo finito il lavoro (duc. 2. 18).

1629. Giugno, 1. Per Lorenzo Ceccato Maestro di Musaico. A Cassa Duc.i Dodese g. 12 contadi à lui per la sua pagha de Maggio et Zugno presente, li hebbe Francesco Toresso suo Nipote. (*Reg. citato*).

0. 1635. Luglio, 2. A Cassa d. dieci, contadi a Geronimo Piloti Pitor per haver fato doi figure grande de SS. Sergio e Baco, che devono esser fatte de Musaico dal Pasterini sopra il Capitelo, poliza de 26 Zugno passato n. 428 termination di eri.

1636. Febbrajo, 11. A Giacomo Pasterini dal musaico d. dusento vinticinque g. 14 per l'amontar di Musaico fato nel volto sopra il capitelo nelle figure di S. Sergio e S. Baco, piedi n.° 125. 0. 4 (*Cassier Chiesa*, Reg. XVI.).

1. 1658. Aprile, 16. A detta (Cassa) d. 9 Contadi a Lazaro Tibon che deve far la Prova del lavoro de musaico sop.a la Capella della Mad.a de Mascoli, et per andar in Piave per Cuogoli comprar feri et altro giusto l'ordinario. (*Cassier Chiesa*, Reg. XVI.).

. 1641. Dicembre 30. A Cassa d.i cinquanta g. 7 contadi à Piero Vechia pitor per haver fatto il quadro in tella à oglio della Historia del Centurion, che và fatta di Musaico nel Volto sopra l'Altar della Mad:a, nella quale Historia vi sono figure intiere n.° 5 a d. 5 per l'una, mezze figure n.° 5 a d. 2 g. 12 (cioè ducati 2 1/2) per una, et teste n.° 7 ecc.

1642. Maggio, 14. A Cassa d.i sessantaotto g. 8 contadi a piero Vechia pittor per haver fatto il quadro in tella a oglio dei leprosi, il quadro della ruosa di meggio (di mezzo) del volto in chiesa...

1641. Marzo, 12. A Cassa d.i quarantasette contadi a francesco Murer per sua fattura d'haver fatto l'armadure sopra il volto della Madona dove si devono accomodare li musaichi.

1645. Febbraio 4. A Cassa d. disdotto g. 6 contadi à Giacomo Murer per sua fattura d'haver allargato cinque finestre sopra l'altar della Maddona in Chiesa di S. Marco per riffar da nuovo li Musaichi L. (2) ecc.

1646. Agosto, 13. A Cassa d. sesantasette — contadi a Piero Vechia Pittor per haver fatto un quadro in Tella à oglio per il Musaico sopra l'Altar della Madona, appreciato come per terminatione. (*Cassier Chiesa*, Reg. XV.).

1648. Settembre, 28. A cassa d.ti 68 g. 11 contadi a piero Vechia pitor per haver fatto il quadro in tella dell'istoria dell'adultera per servitio di musaichi da farsi sopra il volto della madonna.

1648. Ottobre, 13. a Giacomo Pas.ni (Pasterini) soprascritto per il musaico di sopra d.ti 1072 g. 4 p. l'ammontar del mosaico piedi 590 q.to 1 fatto cioè nel volto sopra l'altar della madonna in chiesa tra figure e campo d'oro nell'istoria delli leprosi.... piedi n° 306. Item nelli sguanzadi delli 2 balconi sono piedi 74 1/2. Item neli sguanzadi delli 3 balconi sotto li doi sopradetti piedi n° 54. Item musaici sop.a il spigolo del volto piedi 4 1/2 et la faciata sotto li detti balconi dal felze del volto in giù sono piedi n.o 115. Item nella faciata del volto, e parte nell'angolo della cuba dalla parte, è san Lion papa piedi 31. Sono in tutto... (non compreso piedi 44 1/4 lavorati sulla facciata nelle stelle del cuspide) piedi 546.

1648. Dicembre, 12. A Anzolo Roncato m.° di Musaico d.i 208 g. 12 per l'ammontar di Musaico che ha lavorato in chiesa nel volto sopra l'altar della madona poliza del protto n.° 248 e cio per figure piedi 77, e un sesto a d. 1. g. 13 p. 28 il piede (term. 11 Marzo 1646). (*Cassier Chiesa*, Reg. XVI.).

1648. Dicembre. 20. A Domenego caenazo Maestro de Musaico d.i 704 g. 20 p. l'aumontar dell'infrascrito musaichi fatto nel volto sopra l'altar della madona cioè l'istoria del Centurione, e quella della cananea sono al spigolo del volto de lunghezza del muro, et altezza fino alla mezzaria della ruosa nel mezzo di detto volto, cioè di figure piedi n.° 286... (a) d. 1 g. 14 il piede (e pel campo d'oro d.i 1 g. 7 il piede, misurato tutto il 2 corrente).

1648. Dicembre. 23. *(Paga al muratore)* per haver desfatte l'armadure delli musaichi sopra la porta grande et in chiesa sopra la capella della Madona.

1652. Giugno. 1. A Giacomo Pasterini Maestro de Mosaico d. sei cento g. 5 per Mosaico in Campo d'oro et fegure fatte nel Volto sopra l'altare della Madona cioe nel istoria dell'adultera piedi 122 1/2 et nella istoria dove Cristo cazza li Venditori dal Tempio 203 1/8 come sopra et... *(il 26 Marzo era stato pagato per aver nettato 6 musaici sull' altar della Madonna)* (*Cassier Chiesa*, Reg. XVI.).

83. 1645. Maggio, 7. A Cassa d. disdotto, contadi cioè nuove à Pietro Scuttarini, et d. nuove ad Anzolo Roncato, che devono far la prova di musaico, il primo dà farsi all'occhio sotto la porta di S. Giacomo, et l'altro sopra il volto della Maddona alla Collonna, et è per andar in Piave per cuogoli, comprar feri, et altro giusta l'ordinario. *(Lo Scutarini ebbe il 26 Gennaio 1646 d. 20 per la paga della prova fatta).*

1646. Marzo, 12. A cassa d. vinti, contadi ad Angelo roncato per ricognitione di San Costantino Imp.r fatto di mosaico nel volto sopra la Maddona, che si baccia (*è la Madonna che il Gradenigo nei* MON. VENETA *chiama* DAL BASO) verso il Thesoro per far la prova di Maestro, come per termination del giorno de XI corente, giusta l'ordinario. (*Cassier Chiesa*, Reg. XV.).

84. 1649. Gennajo, 15. A Cassa d.i 25 g. 23 contadi a Pietro Vechia pitor de haver fatto il quadro della morte di s. Marco nel volto sopra chiesa per mezo della porta del Tesoro

1649. Maggio, 15. A Cassa ducati nove grossi sedese contadi al soprad.° (Andrea murer) per haver fatto passa n.° Cinque di Grezzi per far Mosaichi nel Volto sopra il quadro della Mad.na per andar in tesoro.

1649. Giugno, 4. a Cassa ducati Uno grossi Cinque Contadi à Batt.a Terrazzer per terrazzo rosso stara tre datto da lui alli Maestri de Mosaico per far li grezzi nel Volto ove si fa l'Istoria delli Jnnocenti.

1650. Dicembre, 12. A cassa ducati ottantacinque grossi ventidue contadi a Piero Vecchia Pittor per haver fatto un quadro di figure n.° 8 per lavorare di Mosaico sopra la Madonna, et altre meze figure.

1652. Ottobre, 2. A Cassa d.ti trentatre g. 16 contadi a piero della Vechia pitor per havere fatto il quadro della istoria delli Innocenti nel Volto sopra quadro della Mad.na per andare al tesoro con figure intiegre 5 a d. cinque l'una.

1653. Gennajo, 22. A m. Menzo Cadenazo Maestro de Musaico d. cento ottanta otto g. 15 sono per musaicho de piedi 90 et campo d'oro piedi trenta cinque il tutto piedi cento Vinti cinque fatto nella Maestà del Volto et pilastri per mezo la porta del tesoro qual si valuta piedi 32 per piedi ottanta a l'ano che Vengono ad essere d. Uno g. 10 p. 7 il piede iusto la terminatione 20 Zener 1649.

1653. Maggio, 10. A Cassa d.ti 49 g. 11 contadi a piero dalla Vechia Pitor per haver fatto il quadro della Rachel Historia di Innocenti fatta di Mosaico nel Volto sopra il quadro della Madonna per mezo la porta del tesoro ducati 29 (ecc.).

1656. Agosto, 22. A Anzolo Roncato dal Musaico d.ti nonantaquattro g. 12 sono per Mosaico a figure piedi 53 oncie 5 per la metà de piedi 106 onze a fatto nel soffitto et Pilastro sopra il volto del quadro della Mad.a per mezo l'Altar di S. Giacomo come nella polizza del Protto de 3 Nov.e 1652 ecc. gli altri piedi 53 4 gli sono pagati a ragione di 80 all'anno questi di duc. 60. (*Cassier Chiesa*, Reg. XVI.).

85. 1652. Ottobre, 2. A Cassa d.ti Venti otto g. 12 contadi ai sopradito pietro della Vechia pitor per haver fatto quadri servirono al Maestro del Mosaico per fare la cupola dentro la porta piccola dalla parte della Maggior della chiesa Verso il Capitello con figure quatro, cioè angelli con teribolli in Mano... una meza figura per d. doi et mezzo...

1652. Dicembre, 16. A Giacomo Pasterini Maestro di Musaicho d. ducento Venti g. 10 sono per amontar di Musaicho piedi quadri cento Venti tre à oro et figure fatte dal detto nella Cubetta sopra la porta picolla per banda della porta Maggiore dalla parte del Capitello. *(Ultima opera del Pasterini che si ritirò tra il 15 Feb. e il 21 Maggio 1653 e cessò di vivere tra il giugno 1654 e l'aprile 1655)* (*Reg. citato*).

86. 1588. Agosto, 27 (a G. Tintoretto) per una figura a m.° alvise dal zuchatto per la Prova et è uno santo zuane nel capitello sopra lo corridoio sopra la Piazza grande .... duc. 8. g. — (*Reg. vol.* VII, *Proc. N.* 4).

87. 1614. Settembre, 26. à cassa duc. cinque contadi à Maffeo Verona pittor per aver fatto una figura in piedi di san zuane consignata à Giacomo Pasterini per far la prova de Musaico.

88. 1614. Dicembre, 16. à cassa d. vinti contadi a Giacomo Pasterini per haver fatto una fegura de san Giov. Batt. de Musaico nel canton della Chiesa qual fegura è per la sua prova de Musaico per termination de SS. Procuratori de 15 instante. (*Reg. vol.* XI, *Proc. N.* 8).

89\. 1615. Agosto, 22. A Cassa D.ti cInque g. — contadi à maffio Verona Pitor per aver fatto una figura de s. Girardo de altezza de Piedi 7 da esser fatta de Musaico da Ettor Bubatello polizza de hoggi.

1615. Aprile 22. A Cassa D.ti dieci, g. 4, p. 20 contadi à Ettor Bubatelio per far detta sua prova de musaico (erano dati a conto, la paga intiera era di duc. 20).

1616. Novembre, 7. A cassa ducati vinti contadi a Ettor Bubatello per pagamento della prova de musaico un san gerardo nel capitello ultimo fuora della chiesa sopra la carta per termination de ogi. (*Reg. vol.* XI, *Proc. N.* 8).

90\. 1617. Luglio 24. à Cassa d. vInti contadi a Gerolamo Gaetano per la prova fatta de musaico nel capitello sopra la Chiesa che è un San Zuane giusta l'ordinario per termination de 22 instante.

91\. 1624. Marzo 30. a s. Giacomo Palma Pittor .... (duc. 5) per haver fatto una figura de S. Paulo che va fatta di Musaico, dal Fig.lo che fu de Mistro Ant.° Marini per la sua prova, per Polizza del giorno presente.

92\. 1626. Giugno 19. per Alvise Marino Maestro di Musaico elletto sotto li 19 passato. A cassa Duc. sei g. 16 contadi a lui per la pagha di mesi doi (*Reg. vol.* XII. *Proc. N.* 9).

93\. 1627. Giugno, 23. a Cassa d. dodese contadi a Gier.° Pilotti pittor per aver fatto doi fegure grande ... l'altra de s. Girardo da esser fatte de musaicho un ... et l'altra de s. girardo da f.co toresio per la sua prova nel capitello della banda del broglio à ragion de d. 5 la figura con li ornamenti sono figure 2 1/2 ... polizza 25 instante.

94\. 1626. Agosto, 20 (*paga al muratore*) per aver fatto li Grezi nel Capitello appresso la Madonna su la chiesa dalla banda del Broglio per far far la prova di Musaicho a Franc°: Garzon del Gaetan (*Reg. vol.* XII., *Proc. N.* 9).

95\. 1631. Luglio, 4. a cassa duc. quattro g. 11 contadi a Severino tellaruol per tella de fontego brazza 42 per far el resto dell'Apocalipsi nel volto in Chiesa di S. Marco sopra la porta che va al battisterio da esser fatta di pittura da Giac.° Pasterini a soldi 12 il brazzo et ... (*Reg. vol.* XIII, *Proc. N.* 10).

96\. 1631. Novembre, 29. a cassa ducati vinti g. 22 per lire 129 s. 12 contadi a Gerolamo Pilotti pittor per haver fatto doi figure grande de Geremia profetta S. Gregorio papa, un ornamento di fogiami, un campanil et altro da esser el tuto fatto di Mosaico da G.° pasterini et piero Luna come per polizza di 30 ottobre n.° 341. (*Reg. vol.* XIII, *Proc. N.* 10) (*Non trovandosi negli anni susseguenti il nome del Luna, il Geremia è certo del Pasterini*).

97\. 1640. Maggio, 21. a Cassa d.i cinque g. 15 contadi a Piero dalla Vechia pittor per haver fatto una figura de s. Gherardo da esser fatta de Musaico da Domenego d'Ant:° Caenazzo nel capitello dalla parte del broglio per prova de maestro, cio è per detta figura d. 5 ... poliza 14 instante n.° 34 (*È detto altrove che essa fu fatta «nel capitello sopra il Tesoro» ne ebbe duc. 20.*) (*Reg. vol.* XV, *Proc. N.* 12).

98\. 1646. Luglio, 30. a Cassa d. cento vintiquattro contadi a Giacomo Pasterini et altri Maestri per aver fregato il volto della Sagrestia et fatte a quela altre fatture ... termination di questo giorno (*Reg. wol.* XV, *Proc. N.* 12).

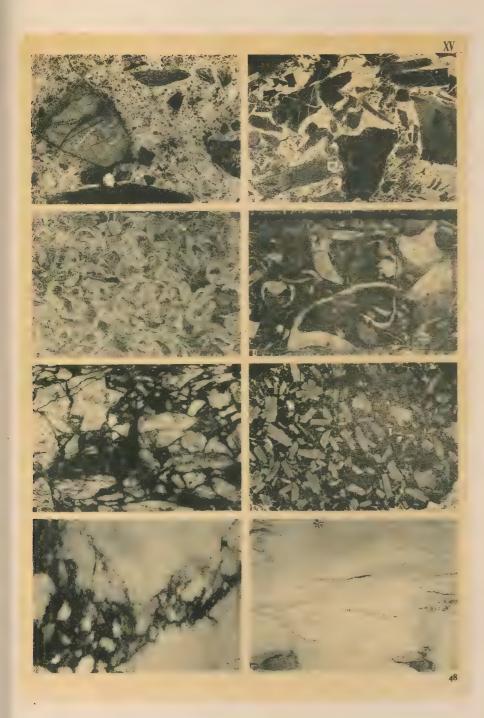
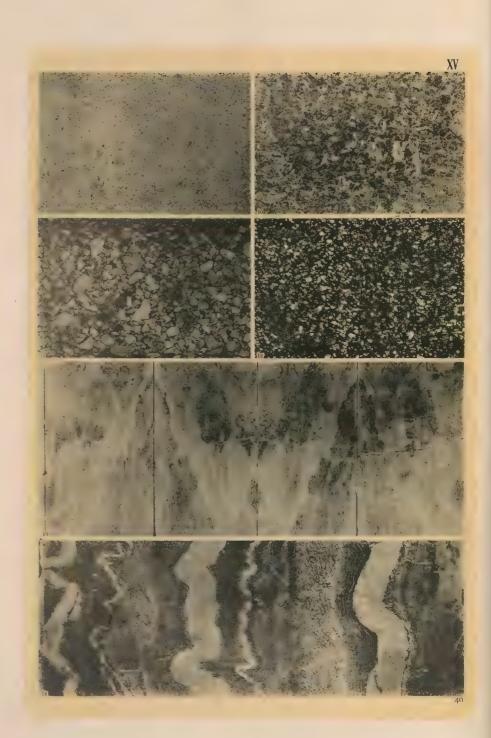
99\. 1647. Settembre, 17. A Cassa d. quindici contadi a Piero Vecchia per un quadro con dei puttini ed una rosa per far musaico nella Chiesa come per polizza (*Reg. vol.* XV, *O.* 12).

100\. 1657. Gennaio. à Cassa d. quattordese g. 3. contadi a Pietro Vecchia per haver fatto due figure delli Martiri S. Agricola e Vitale a. d. 5. l'una et d. 3 per li suoi martirij e palme (*ecc.*).

XV.

I MARMI.

I MARMI.

I.

D'ONDE ERA VENUTA LA religione e il culto, di là recarono i Veneziani le pietre che adornano il loro San Marco.

Noi potremmo considerarle quasi come sedimento di una alluvione immane, poichè furono staccate dalle ruine di antichi templi e dalle primitive chiese bizantine e trasportate nelle isole della laguna, per accrescere pregio e bellezza al Santuario di quel popolo che aveva prima trovato in esse rifugio.

Basterà qui studiare il valore architettonico di questi marmi, e aggiungere qualche considerazione d'indole archeologica, ogni qual volta essa potrà servirci a intendere la loro provenienza e distribuzione. Avremo più raramente bisogno di consultare un libro di geologia o di mineralogia, per determinare la natura o la specie dei materiali che ci mettiamo ad esaminare.

Le colonne od i parapetti ci interessano per il sito in cui li troviamo, e l'uso cui servono; quindi li consideriamo più da vicino nella loro qualità intrinseca, e poscia vogliamo colla nostra mente indagare i criteri artistici che suggerirono il coordinamento di tutti i materiali preziosi che ci stanno sott'occhio. Seguiremo dunque quest'ordine naturale di osservazione:

1) In qual modo la chiesa fu incrostata di marmi. 2) La qualità dei marmi. 3) La loro quantità rispettiva. 4) La loro provenienza. 5) La loro distribuzione.

Ricorda la cronaca Bembo (vedi il *Documento* 8) che il doge Giustiniano Partecipazio, nei primi anni del secolo IX, poichè ebbe aiutato l'imperatore bizantino Michele nella guerra contro i Saraceni di Sicilia, fra le spoglie della vittoria (a. 817) portò «colonne bellissime ed altre finissime pietre di marmo». Un anno dopo fu principiata la Cappella Ducale, e nella fabbrica di quella il Doge fece mettere tutte le pietre e tutte le colonne marmoree ch'egli avea recate di Sicilia.

Non è sperabile di riconoscere le primitive decorazioni marmoree in quelle parti della Basilica, che conservano la figura di quella eretta dal Partecipazio, perchè quando pure restassero i marmi, essi ebbero poi collocamento ed uso così differente da render vana ogni ipotesi. Può credersi tuttavia che, se la Chiesa di Partecipazio fu adorna di colonne, queste sieno state poste sopratutto nell'interno. Delle esistenti, le sei colonne di granito bigio ridossate ai pilastri interni fra le navate laterali e la crociera, hanno un aspetto di rozza antichità, e sono forse una reliquia dell'antica chiesa.

Lo stesso Giustiniano affidava nel suo testamento (doc. 20) alla propria moglie la costruzione della basilica in onore di S. Marco, nella vicinanza di S. Zaccaria, disponendo che colla pietra da lui provveduta in Equilio, si compisse il monastero di Sant'Ilario; col residuo di pietre e di ogni altra cosa ivi giacente e della casa Theophilatte di Torcello, si edificasse la Basilica di San Marco, come avea prima ordinato.

Quantunque non ci restino monumenti integri dell'architettura primitiva in Venezia, e non sia sperabile di ricostruirli a base di erudizione, è importante ricordare in qual guisa gli edificii d'allora poteano soddisfare i bisogni ed esprimere le idee del tempo. Il palazzo del ricco esprimeva in origine potenza e difesa, non la ricchezza, ed era una solida costruzione di mattoni, con un muro a parapetto e torri d'angolo. Il doge Pietro Tribuno, circa l'anno 920, faceva costruire una muraglia merlata lungo la riva degli Schiavoni, con una catena di ferro che chiudeva l'imboccatura del Canal grande. Pochi si chiedevano se fosse bella, ma tutti sentivano che proteggeva i Veneziani dalle invasioni degli Ungheri, pagani e crudeli.

In genere lo svolgimento di ciò ch'è bello e di ciò ch'è utile, si effettua per tre stadî: della sola utilità; dell'utilità congiunta alla bellezza, e della sola bellezza. Una contadina tesse un cappello di paglia per coprirsi la testa quando lavora al sole; raccoglie poi dei fiori e lo adorna con essi nei giorni di festa. Dopo una serie di modificazioni, il cappello è ridotto a piccolo vezzo sulla testa d'una dama che passeggia all'ombra.

Quando Venezia cresceva in ricchezza, e non la intimorivano le invasioni esterne, nacque spontanea l'idea di equilibrare colle migliorate e ingentilite condizioni sociali la fisonomia architettonica della città. D'altra parte la forma delle originarie costruzioni era già divenuta famigliare agli occhi dei Veneziani, onde essi provarono il bisogno di adornare i nuovi edificii, adattando all'ornamento le parti organiche degli edificii primitivi; e così le torri e le mura rimasero, ma furono aperte in loggie ad archetti sorretti da colonne, ed i muri furono rivestiti di marmi o decorati di sculture, e le merlature che non più servivano di parapetto al combattente, ridotte per forma e leggerezza a vere trine architettoniche.

Simile trasformazione può supporsi accaduta anche a proposito dello stesso Palazzo ducale, eretto dal Doge Ziani nel sito di quello del Partecipazio. Se la camera del Tesoro fu, come può credersi, un torrione del primitivo palazzo; esso ci dà modo di intendere come ad una massiccia e rozza muratura antica parve bello di poi aggiungere una impellicciatura di marmi preziosi e delicati. Un esempio di architettura longobarda, ingentilita da vezzi arabo-bizantini, l'offriva pure il Fondaco dei Turchi.

Quanto agli edificii sacri, la conservazione delle forme primitive fu sentita con predilezione anche da quegli antichi; onde l'appellativo di *ieratico*, religioso, sacerdotale, andò sempre congiunto coll'idea di antiquato. Poteva darsi peraltro una causa accidentale, che togliesse di mezzo o rendesse inservibile l'edificio primitivo; col trascorrere del tempo potevano predominare nuove idee così fortemente da vincere la tendenza al conservare le forme antiche e da abbatterle addirittura; oppure, modificandosi l'energia di questo predominio, poteva sorgere il bisogno di ampliare e decorare l'antico edificio con aggiunte e sovrapposizioni. Ciò avvenne appunto della Basilica di S. Marco, decorata con rivestimenti marmorei. I primi costruttori di essa ed i ricostruttori ed ampliatori del secolo XI, intesero di

aver fatto una chiesa di mattoni. La cronaca Scivos (doc. 51) racconta che intorno all' anno 1070 « *fu finita la Chiesa di S. Marco a fabricar di piere cote, attorno la quale si stette anni 100* ».

La chiesa primitiva nel suo complesso fu adunque una costruzione di pietre cotte, e durante gli ultimi ristauri se ne raccolsero le prove; ma ciò non esclude l' uso di qualche pezzo di marmo nelle colonne e nei bassorilievi per decorare la chiesa. Le colonne sopratutto, portate quivi dalle distrutte città del continente, come avvenne per Torcello, ma adoperate fin dall' origine come parti organiche dell' edificio, erano ricordo venerabile di un altro modo di esistenza della stessa razza. Passato anche il ricordo, risultava peraltro dalla nozione intuitiva del loro pregio, l' idea di metterle e conservarle nel sito, dove tutti si raccoglievano nella fede comune, per quello spirito di sacrificio innato nella razza umana, analizzato eloquentemente dal Ruskin nel *Seven Lamps*. Questi rari pezzi di marmo, disseminati nell' antica basilica, richiamarono colla loro bellezza e preziosità relativa l' attenzione dei Veneziani arricchiti, che ambivano di proporzionare alla propria condizione la loro Basilica e di farla magnifica. Il commercio col Levante li portava in contatto colle sedi abbandonate di più antiche civiltà, che aveano conosciuto l' uso di materiali preziosi; i rapporti con Bisanzio mostravano questi materiali già in uso, accoppiati ad un altro genere di decorazione, più rispondente al bisogno delle fantasie orientali, cioè il mosaico colorato a fondo d'oro; ed essi non tardarono a valersi dei mezzi e dell' esempio.

La Cronaca Bembo (doc. 52) ricorda che Domenico Selvo, creato doge nel 1070, è il primo che fece cominciare a lavorare di mosaico: *mandò con ogni industria a cercare li più fini marmi che si potesse hauere, cominciò quel pavimento bellissimo che ancora si vede con non picola admiratione*. Una Cronaca anonima (doc. 49) e la Cronaca Dolfin (doc. 50) attribuiscono pure al Selvo le decorazioni di musaici e di marmi. La Cronaca Magno (doc. 54) fa credere alla totale rifabbrica della chiesa nel 1071, la quale, essa dice: « *fo ornada anche di molte piere le quali fu tolte per diversi luoghi de Levante, la qual fo compida soto messer Vidal Falier doxe* ». E quindi la stessa Cronaca (doc. 55), ripetendo l' asserzione, racconta che il doge Selvo « *mandò per ogni parte a tuor marmori et colonne per farla più degna* ». La Cronaca Scivos (doc. 58) aggiunge che il Doge Selvo, morendo, lasciò la sua facoltà alla chiesa ducale, per compierne i mosaici ed i pavimenti. Nuovi lavori nella chiesa di S. Marco tennero dietro al rinvenimento del corpo del Santo, avvenuta l' 8 Ottobre 1080, ed a tal proposito, la Cronaca Z. Dolfin (doc. 60) riferisce, che Vidal Falier continuò la fabbrica e « *dopo il miracolo, per li venetiani se deliberò far magnifica quella glexia de San Marcho che tuttavia se lavorava et adornarla delle più magnifiche colonne che potessero trovare et mandarono a cerchare per tutto el mondo e in breve tempo l' andorno adornando come la è* » . . .

Oltre che per le incette continue che si faceano di marmi nei luoghi di Levante frequentati dai Veneziani, alla basilica Ducale pervenivano con istraordinaria affluenza di così preziosi materiali ad ogni nuova conquista, e la conquista poi di Costantinopoli dovette fornirne il più ricco contingente.

Nella difficoltà in cui ci troviamo, a tanta distanza di tempo, col difetto di documenti originali, di assegnare la provenienza, o di parlare sul valore materiale od effettivo di alcuni marmi, quando venivano condotti a Venezia per decorarne la basilica ducale, acquista una particolare importanza una lettera di Collegio, in data 3 Marzo 1309, conservata all'Archivio di Stato (doc. 99), che ci fa conoscere alcun poco i moventi e l' indole di chi è già così lontano da noi. Quei gravi uomini politici del trecento, tutti intenti alla diplomazia ed al commercio, annuivano alla preghiera dei procuratori di S. Marco, di lasciar condurre a Venezia alcuni marmi nelle Galee, mettendosi prima al sicuro che nè le galee stesse patirebbero danno, nè lo Stato incorrerebbe per questo maggiori spese. A tal proposito il Senato, poichè la chiesa di S. Marco difettava di marmi, avendo udito che nell' isola Micholarum ed altre di Romania se ne trovavano di bellissimi, richiedeva il capitano della Galea, Gabriel Dandolo, di cercar per ogni dove di quella specie e colore che gli paressero adatti; fusti o capitelli o rocchi di colonna bianchi, venati, verdi, porfirici, di qualsiasi specie; e se ne trovava di belli, li caricasse a guisa di zavorra non aggravandone le galee, nè trascurando per questo gl' incarichi ricevuti, « e noi faremo compensare dai procuratori di S. Marco quelli che si saranno prestati, e ciò secondo convenienza e giustizia ».

È importante osservare come nei primi anni del secolo XIV, quando le principali decorazioni marmoree di S. Marco, cioè quelle che ne costituiscono il maggior pregio, erano già a posto, si lesinasse a peso di zavorra la provvista di quelle che ancora mancavano.

Trovo importante eziandio la nomenclatura di marmi bianchi, venati, verdi, porfirici, perchè essa comprende appunto le specie che già costituivano la decorazione principale della chiesa, e l' aver nominato ultimi i porfidi, che anche nel trecento doveano ritenersi come i primi per importanza, stava in ragione della stessa rarità loro, e della scarsa fiducia di trovarne.

Premesse queste considerazioni, sul come venne decorata la basilica di S. Marco, e le poche notizie slegate offerteci dalle cronache sulle varie età o, a meglio dire, sull' incremento successivo di esse decorazioni, esamineremo le principali specie di marmi che decorano la basilica, per poter quindi, in rapporto alla loro quantità e distribuzione, stabilirne il valore decorativo.

Terremo un ordine di ricerca inverso di quello onde i marmi sono numerati nell' ordine che il Senato dava nel 1309 al capitano navale per farne incetta sulle sponde orientali dell' Adriatico; ed incominciando dai porfidi e loro affini, passeremo al verde antico e alle altre breccie, quindi ai marmi colorati o venati in varia guisa, fino ai marmi bianchi, agli alabastri ed alla semplice pietra. Con questo non avremo ricondotto la classificazione dei marmi di S. Marco, ad un ordine scientifico, ma seguiremo quello che ad essi spetta in rapporto al loro ufficio decorativo. Ci piace ad ogni modo di rilevare che l' ordine in cui li mette il loro valore architettonico, corrisponde abbastanza bene con quelli ch' essi hanno, e come distribuzione naturale e come classificazione convenuta nelle varie scienze, che trattano dei marmi come d'altri materiali facienti parte della crosta terrestre.

II.

DEI MARMI IN GENERE.

Si chiamano marmi le pietre decorative. Andrea Cesalpino (*de metallicis* — Roma, 1596. II, XI) li classificava come pietre dure lucidabili: » *durities enim insignis optimam concretionem sequitur, nitor autem aequalitatem materiae* »; ma per esser lucidabile una pietra basta che presenti durezza e compattezza, non occorre per questo che sia bella. Il p. Kirker (*Mund. subt. — in tabula combinatoria de marmore*) non ha dimenticato il colore: « *Omnes isti lapides, qui duri, leves, splendidi et coloribus depicti sunt, marmora vocantur* ». Sorprende la definizione del Belluacense, un compilatore medioevale di molte cose dette da Dioscoride, da Plinio, da Isidoro e da Arnaldo Sassone, che pur facendo derivare dal greco il nome di *marmo*, lo restringeva alla pietra verde, di colore, o forte o splendido, che s'intende: *marmor autem, graecus sermo, est a viriditate dictus* (Speculum naturale. VIII, 15).

Osservando poi, che hanno nome di marmi certe pietre che vennero sino dalla antichità adoperate nelle decorazioni architettoniche, noi possiamo ben chiamare con lo stesso nome tutte quelle che sono atte allo stesso uso. E poichè una pietra non serve alla decorazione se non quando è bella di colore, e suscettiva di pulitura perchè il color si veda e duri; perciò anche un ignaro dell'uso che trovano i marmi nell'architettura, nel concordare le pietre che l'adornano, troverà che sono quelle appunto che vennero lucidate perchè avevano un colore da mostrare e una struttura che le rendeva capaci di mostrarlo.

L'etimologia stessa del nome *marmo* (μάρμαρος pietra suscettiva di polimento; agg.: μαρμάρεος) *lucido, splendente*, ci dà quasi come condizione prima dell'essenza di un marmo, la sua lucidatura. Agli abitanti di Chio, i quali millantavano le loro mura di breccia africana, Cicerone rispose: « Mi meraviglierei se l'aveste fatte di pietra tiberina! » Quegli isolani avrebbero fatto meglio a dimenticare il buon mercato del loro marmo adoperato sul luogo, compensandolo con la lavorazione, la quale ne avrebbe meglio esposta la bellezza.

Che la lucidatura debba esser propria dei marmi, lo seppero e praticarono gli antichi, almeno quando li troviamo saliti all'apogeo della rispettiva civiltà. In San Marco, tutti i marmi, anzi tutte le pietre decorative, di per sè furono lucidate. La stessa pietra, ad esempio un calcare greco, adoperata nelle colonne o nei rivestimenti come marmo, trovasi lucidata, mentre invece quando servì di materiale per la scultura di un capitello, fu poscia dorata.

Nell'accennare in principio i materiali dei quali ci saremmo occupati, includemmo anche la pietra, non già coll'idea di estenderci più di quello che richieda uno studio sui marmi della basilica. Ma poichè alcune pietre, materiali cioè, che non sono per lo più entrati nella decorazione architettonica e quindi non si usano chiamar marmi, compariscono a S. Marco nei siti ed in condizioni identiche a quelli che hanno un ufficio decorativo, e poichè in tal caso può tornar necessario di dire come una data parte del monumento venne decorata; perciò credemmo opportuno di considerarli in relazione all'ufficio che essi adempiono nella chiesa, anzi che al nome che fu dato loro dalla consuetudine.

DIVISIONE GENERALE DEI MARMI. Il geologo distingue due classi principali di roccie — le roccie ignee — le roccie di sedimento, e nel linguaggio mineralogico, l'appellativo di marmo è ristretto ad alcuni calcari di questa seconda classe; però vuolsi ritenere sufficiente all'artista la definizione di marmo per pietra decorativa. Tutti quelli che ignari di litologia si sono messi a considerare le pietre che adornano gli antichi monumenti, non hanno presentito che talvolta la roccia di cui fu tratta una colonna, doveva la sua formazione al fuoco, tal'altra all'acqua, preoccupandosi solo delle qualità che più colpiscono la vista od il tatto. Parrà dunque giustificato d'includere nella ricerca le roccie ignee, come trovansi rappresentate nella Basilica; e di cominciare dai graniti.

GRANITI. *Granito bigio*. Di tal granito sono le colonne che stanno tre per parte intorno agli angoli formati dal braccio maggiore della chiesa colla crociera; le basi ed i capitelli di pietra bianca, palesano i caratteri primitivi dei secoli bui che precedettero di poco il mille; i fusti si *sentono* essere di granito, più che non si vedano; alcune piccole faccette cristalline brillano disseminate in una massa la quale, nella penombra della chiesa, pare uniforme, e deve l'effetto alle ombre nelle asperità della superficie. La lavorazione di questi fusti é meritevole di attenzione. Due altre colonne di granito bigio che adornano l'esterno della chiesa, ora lisciate dai ristauratori, mostravano una eguale asperità di superficie, dovuta all'azione meteorica, mentre quelle nell'interno della Basilica, mostrano una lavorazione imperfetta, dovuta alla durezza estrema del materiale, alla deficienza di appropriati strumenti per vincerla. Una delle colonne di granito bigio, già lavorata a nuovo dai ristauratori, è quella penultima della facciata principale, contando dalla Piazzetta; guardata da presso, ci mostra su d'un fondo bianchiccio, come il sale di cucina, certe tacche d'un incarnato livido e il tutto sparso di granelli, che si direbbero pepe nero, macinato grossolanamente. Il fondo saligno è chiamato *quarzo*, le tacche incarnate sono felspato, ed i granelli neri sono mica. Questi tre componenti principali del granito, si mescolarono assieme (1) nell'età prima del consolidamento della crosta terrestre e ne formarono il nucleo principale; non v'ha in essi traccia alcuna di esseri animati, e l'uomo nell'incidere le roccie granitiche dell'Egitto per cavarne a gran fatica qualche frammento che a noi pare immane, misurava sè stesso colla forza della natura, espressa nel materiale, alla cui formazione aveva impiegato al più violenta delle sue energie: il calore. Eppure il tempo che tutto muta va sgretolando le roccie granitiche e ne fa soffici letti di sabbia, lidi dell'oceano.

Granito rosso (lapis syenites o πυρροποίκιλος) Le due colonne intermedie di fianco all'altare esterno della Cappella Zeno, sono di questo granito, detto anche *sienite*, perchè si estraeva dalla cava vicina a Siene, alla prima cateratta del Nilo.

Di questo granito è pure la mensa dell'altare del battistero. che dicesi portata da Tiro, e sembra aver servito a qualche muro. Quanto al granito, le due colonne esterne, essendo state raschiate e non avendo di per sè proporzioni tali da renderle importanti come monoliti, bastano solo a rappresentare questa specie di marmo che adorna le camere mortuarie nelle piramidi e imbarazza con l'interrogazione d'un passato remotissimo, negli obelischi portati a Roma. Pare anzi che il granito rosso fosse il materiale privilegiato per questi colossali esponenti della dominazione dei Faraoni. (*v. Mercato, degli Obelischi di Roma,* 1589, p. 12). I graniti nel prostilio del Panteon mostrano il passaggio dal grigio al rosso, in modo che mi parve di dover considerare massa principale il grigio. Venezia possiede due stupendi esempi staccati di questi graniti d'Egitto nei fusti delle due colonne della Piazzetta; quello che regge il Leone è di granito bigio, l'altro è di granito rosso.

Granito bianco e nero. S. Marco ne possiede una colonna, nell'altarino del Crocefisso, detto il Capitello; quanto a materia ell'è rarissima; io non ricordo il simile che a S. Prassede di Roma, ma colla differenza che nelle chiese romane, slavate e fredde, i marmi hanno appena il valore della loro bellezza intrinseca; a S. Marco invece si sentono in un'atmosfera simpatica, ed il tempo li ha accarezzati in vari modi, e gli effetti di luce qui sono gradevoli. Guardando questa colonnella di granito ci appariscono i grossi grani d'ornoblenda; è notevole la bellezza di quel nero nell'impasto siliceo color saligno e come questa mescolanza si perda nella luce del riflesso, specie quando si alzano gli occhi al sommo scapo; perchè la colonna serba una lucidatura, guardando alla quale, anche il profano si compiace per la cura spesavi sopra per farla bella; cura costante nelle migliori età artistiche.

Granitello bianco e nero. Presso alla porta d'uscita dalla Canonica, v'ha una vaschetta per l'acqua santa di granitello a piccoli grani neri e bianchi, con cemento saligno; è una delle formazioni meno comuni di tale specie.

PORFIDI. — *Porfido rosso antico*. I porfidi diversificano dai graniti per l'aspetto di una pasta già fusa, che nel rapprendersi secernette o comprese cristalli o granelli della sua propria sostanza o d'altre eterogenee. Il porfido rosso antico è una pasta feldspatica, sparsa di cristalli d'ortose o di oligoclasio, con qualche raro cristallo d'ornoblenda nera, più raramente quarzo od altro. Esso si presenta, dice il Lefebure, nel Djebel Dokhan, sotto forma di *dicco* nel granito (riempimento d'uno spacco) dello spessore di 20 o 25 metri (1).

Otto colonne di porfido rosso decorano la porta maggiore di S. Marco, e sono di bellissima qualità. Trovandosi al piano terra, se ne può considerare da vicino la struttura, e si arriva ad intenderla imaginando i granelli bianchi come sospesi in una pasta liquida rossa; d'alcuni si vede la sezione intera e sono d'un color latteo, caratteristico del più bel porfido *maschio*, il quale talvolta agli orli mostra l'influenza della pasta rossa che lo colora accidentalmente di roseo; d'altri profondati nella pasta rossa, non si vede che una calottina o un punto, e vi spariscono entro. Notisi inoltre come nel formarsi il porfido abbia compreso breccie della propria sostanza già indurita, che non ebbe più modo di amalgamarsi colla pasta fluida che la travolgea seco. Questi pezzi non sono però tanto diversi in colore dalla massa delle colonne all'esterno della chiesa di San Marco, come pareva al viaggiatore J. Tebers (*Briefe aus Welschland*, Prag. 1773, p. 261).

Se v'ha una genealogia nei marmi, il porfido merita quel primo grado in nobiltà, che gli assegnarono gli architetti del medioevo. Ai Romani non piacque, o peggio ancora, piacque loro più tardi per le difficoltà di lavorazione. I Bizantini ed i loro contemporanei, valendosi di colonne antiche già belle e pronte, godevano nell'adoperarle come gemme, delle quali si gusta la bellezza senz'aver assistito al lento e penoso processo di loro formazione. I graniti sono più antichi, ma mentre essi constano d'elementi staccati, e la decomposizione di uno, conduce al disgregamento degli altri, nel porfido invece v'ha una pasta unica inviluppatrice e protettrice; questo fa sì che il porfido sia duraturo e che ad esso meglio convenga d'idea della durabilità oggi assegnata all'appellativo di *granitico*.

Porfido rosso femmina. La pila a destra della navata maggiore è di questo porfido, meno pregevole dél vero porfido detto antico, perchè meno duro, di tinta più fosca, coi granellini d'un bianco crudo, angolosi e pulverulenti.

Porfido verde. Di questa rarissima specie di porfido, abbiamo due colonne nel secondo ordine del piedritto angolare verso la piazzetta. Parrebbe identico al porfido rosso, soltanto la pasta è verde-scuro, punteggiata di granelli più chiari, ma poco netti. Visto a distanza, assume piuttosto l'aspetto di un granito di qualità insolita.

Porfido serpentino. La parte più antica del pavimento a mosaico nella navata centrale, ha come componenti certi pezzetti di marmo verde cupo; che a guardarli da vicino si vedono composti d'una pasta assai uniforme disseminata di cristalli d'un verde chiaro a forma di rettangoli allungati, talvolta riuniti a fascio, tal'altra incrociati. Ciò ha fatto dare a questo porfido il nome di *serpentino della stella*; bene descritto dal Bvetius, de Boot: (Gemm. et lapid. Histor. Lugd. Bat MDCXXXVI p. 501) « *ex atro obscure vivide, quod crucibus dilutae viriditatis ita eleganter depictum est, ut quis in ipso marmore non natas sed depictas arbitretur* ». Il nome di serpentino gli venne dalla somiglianza che hanno le sue tacche con quelle della pelle d'alcuni serpenti. Si chiama anche ofito e sta fra le roccie dolomitiche, le quali conservano in genere i caratteri delle porfiriche, ma al feldspato vi si associa uno dei pirosseni: » Nell'ofite la pasta è verde cupa, sparsa di cristalli di feldspato, spesso incrociati, di colore verde pomo. Rappresenta per Dana il porfido ornoblendico o diabase (2). Alcuni suoi caratteri fisici erano stati già bene osservati dal Gimma. Più scheggioso del porfido e più facilmente nel fuoco si lascia, ove il suo verde scuro si muta in sostanza rossastra (3).

---

(1) Benchè non sieno risolti tutti i dubbi sulla formazione dei graniti, il quarzo può venir considerato come cemento fra il feldspato e la mica. (Cf. *Omboni, Geol.* 98, e *Bombicci, Mineralog.* I, 501).

(1) Stoppani *Geol.* III, 17.
(2) Stoppani, *Geol.* II. 367.
(3) Ne conservo qualche pezzo trovato ad Aquileia ridotto al color rosso mattone, meno nel centro di un pezzo, dove pare non giungesse la violenza del fuoco, e dove si serba verdognolo.

bianche, ci dà descrizione il Wirsing (*Marmora, coloribus suis expressa.* Nürnberg, 1775 tav. 53 n.° 6); e altrove (tav. 8 n°. 9) trovasi inciso e colorito altro marmo nero a vene sottili bianche di Schwarzenbach am Walde, il quale è il nero di Bayreuth descritto da Afbeelding (*der Marmor soorten volgend hunne naturliche Koleuren.* Amsterdam 1776.) Quello di Innspruck non potei rinvenirlo, seppure non venne confuso col nero trentino, che si cava ancora a Ragoli nella Giudicarie vicino a Tione. Un altro marmo nero a vene bianche delle antiche cave chiamato ἐπάνω Κολῶνες, ad una lega dal porto Pefkos dell'isola Skyro, è menzionato nel catalogo dei materiali per l'esposizione di Vienna del 1873, succitato.

Bigio antico. (Batthium) ? È di tal marmo la vasca per l'acqua benedetta, a sinistra di chi entra per la porta centrale. Sembra costituito dalla mescolanza intima di bianco e di grigio-azzurrognolo cristallizzato a formazione quasi spatica.

Rosso antico. Le colonnelle che sorreggono il cupolino dell'ambone a sinistra del coro, sono di un marmo rosso compatto, del quale non si saprebbe dire la provenienza, ma che per la sua rassomiglianza col marmo dei gradini di S. Prassede a Roma, considerati quale tipo del rosso antico, può venire ascritto alla stessa famiglia. Gli antichi adoperarono il marmo rosso per iscolpire divinità bacchiche, fauni od altro. La varietà della quale si ha un esempio in chiesa S. Marco, non raggiunge però la compattezza, la intonazione forte e continua dei prototipi romani.

Rosso broccatello di Verona. Questo calcare ammonitifero trovasi adoperato in tutti i sedili e fascie rasente terra nell'interno della chiesa; si trae dalle stratificazioni giurassiche dell'epoca secondaria (vol. sup. Oxf.) dei colli veronesi, e si trova adoperato a Venezia con una speciale parzialità negli edifici arabo-bizantini del secolo XIII. È tutto a noduli di rosso carnicino su un fondo più carico, e nell'interno della chiesa sopratutto, colla umidità e lo strofinamento continuo, ha assunto le intonazioni più forti. Ebbe nome di broccatello dalla sua somiglianza con qualche antico drappo: *ob similitudinem telae ex auro et serico contextae, quod Broccatum vocatur*; (Andreas Caesalpinus, de metallicis II. XVII) asserzione ripetuta dall'Aldobrando (*Museum metallicum.* Bononiae 1648 p. 751). Qualche volta il broccatello mostra sezioni perfettamente conservate di stupende *ammoniti* e più raramente di *belemniti.* Le prime sono chiocciole spirali, ed ebbero nome dal corno di Ammone: *est autem veluti cornum arietis in se revolutum.* (Conradus Gesnerus, *de figuris lapidum.* Tiguri 1565, p. 160). «Siccome ha il nome la forma s'intende» cantava Fazio degli Ubert del corno di Ammone nel *Dittamondo* (V. 1), e così la belemnite (βελεμνίτης appuntita come un dardo) per la sua forma acuminata; *Belemnites, vel Dactylus Idaeus maior, sic dictus a figura sagittae, unde et Germani quidam Alpschoss, hoc est sagitta Incubi appellant.* (Gesnerus. l. c. 92). Questi due fossili veggonsi riuniti in rara combinazione entro uno stesso masso di broccatello nel sedile esterno della Loggetta del Sansovino, alla base del campanile di S. Marco. Più spesso avviene che i frammenti di conchiglie sieno così logori da classificare il broccatello piuttosto fra le breccie fratturate che fra le lumachelle, e così trasformati da classificarlo piuttosto fra i marmi colorati che fra le stesse breccie.

Bigio comune. Di questa pietra sono fatte le cimase della balaustrata nella cappella di fianco al coro, e se ne trova di simile nelle prealpi: quello della chiesa, col lungo uso, ha acquistato un aspetto di basalte, però all'assaggio si riconosce subito per un calcare e analogamente docile al taglio. Si distingue anche dal bigio antico per la non apparente cristallizzazione, e la tinta che tende al giallognolo.

MARMI GRECI. Altri marmi monocromi, a ben ricercarli, sopratutto nei frammenti del pavimento si troverebbero, e fra questi: il giallo antico, color canarino o croceo, il giallo di Siena, intenso di colore, con screziature porporine, il giallo di Verona smorto, con venature a mandorla, i bardigli bigicerulei del Carrarese, vari neri occidentali, il portasanta (Jassense) a reticolature o vene spatiche di co or carnicino su fondo bigio, del quale si hanno begli esempi nelle fascie del pavimento della navata centrale.

Questi frammenti si trovano misti a caso nei ristauri o nelle rinnovazioni più o meno recenti, e mentre da un canto non hanno un'importanza speciale nella decorazione della basilica, non possono dirsi ad essa appartenenti nel suo concetto primitivo ed antico, nè alterano l'effetto particolare della basilica cotanto, da meritare un cenno a parte per augurarne l'esclusione. Ci resterebbe adunque a parlare dei marmi bianchi, sopratutto dei marmi Greci e dei Carraresi.

Fra i primi dovremmo noverare anzitutto il Pario e il Pentelico; di questi sono fatte certo alcune delle sculture bizantine che decorano la chiesa, ma siffatti marmi fortemente colorati dal tempo per sovrapposizione, non lasciano distinguere la propria grana, nè la candidezza, e meno ancora è possibile staccarne i frammenti necessari per le sezioni e l'analisi. Basterà qui ricordare come premessa, ad aiuto e schiarimento di quanto si dovrà dire in appresso, che i marmi scultorii della Grecia, nei quali esercitarono lo scalpello tanti immortali, sono composti di puro carbonato calcare, deposto per sedimentazione, trasformato quindi dal calore o da forze idrotermiche in roccia cristallizata. Altri carbonati calcari in altre parti del globo hanno subito la stessa trasformazione e, per dirne uno qui in Italia, abbiamo sterminate formazioni di calcare saccaroide nell'Alpi apuane, donde si traggono le diverse specie del marmo di Carrara a tutti famigliare; ma mentre rompendo un pezzo di questo marmo, la frattura si presenta luccicante come lo zucchero in grani, donde venne l'appellativo di saccaroide a tal formazione, invece è proprio dei marmi greci di presentare una frattura piuttosto saligna per la maggior grossezza dei cristalli, onde nella superficie levigata, le loro sezioni lo fanno comparire a lamelle squamose. Fra i vari marmi greci poi v'hanno ulteriori differenze nella grana ed inoltre nel grado di trasparenza e nelle intonazioni di tinta, dovute forse ad una decomposizione della luce, inerente alla loro struttura, o ad un'impercettibile quantità di materie coloranti, disseminate nella massa prima della sua cristallizazione. Le varie prerogative di struttura, di trasparenza e d'intonazione che fanno pregiati i marmi greci, si trovano riunite nel marmo di Paros, nel quale furono scolpiti i più celebri capolavori della scoltura greca. Ricordo che trovandomi in Vaticano, dinanzi alla statua di Minerva, come per riposarmi dalla contemplazione e ricercare nella pietra il pregio di quelle forme artistiche, m'avvicinai alla statua, ch'è del più bel marmo pario, e presenta l'intonazione del latte o dell'avorio candido a grossi cristalli, che assorbiscono e rimandano la luce senza splendore, come se la passasse parte a parte; sentivo, senza provarla, la durezza della roccia e per contrasto mi parevano più morbide le linee della scultura. Avevo già prima d'allora decomposto quel marmo, per risolverlo nei suoi componenti: ne avevo calcolato al microscopio gli angoli e le rifrangibilità dei suoi cristalli, ne conoscevo tutte le proprietà fisiche che la scienza e i suoi istrumenti ci permettono di investigare; ma il marmo pario, considerato nella sua bellezza, come lo considerava quel gran popolo che ne fece l'uso maggiore e migliore, imparai a conoscerlo dinanzi alla Minerva. Così a San Marco quei bassorilievi, sia venissero scolpiti in un marmo tagliato da un monte dell'Attica o d'un'isola dell'Arcipelago greco, o della Propontide, ci basta stabilire, per quel tanto che contribuiscono all'effetto delle decorazioni marmoree, che sono scolpite in un calcare bianco a cristallizzazione perfetta, che i Greci prediligevano per la sua bellezza e uniformità di tinta e che adoperavano in ogni caso perchè l'avevano sotto mano.

MARMI VENATI E COLORATI. Se nelle decorazioni marmoree di San Marco i marmi bianchi non hanno un posto speciale, e trovansi soltanto accidentalmente rappresentati come materiale secondario nelle più antiche sculture; può dirsi invece che sia proprio di quelle decorazioni l'uso dei marmi in qualche modo colorati. Per vecchio uso si distinguono in marmi greci venati, in pavonazzetti e in cipollini.

Propria del marmo greco colorato è la interposizione di strati azzurrognoli. Una delle colonne ridossate al muro, che reggono il pulpito a destra, mostra alcune vene che la percorrono diritte in tutta la sua lunghezza; è notevole la precisione di quella traccia colorata; v'ha una colonnetta simile nel cancello del coro nella cattedrale di Torcello, che può riguardarsi come il più perfetto esempio di tale specie di venatura. Abbondano in S. Marco le colonne a venatura rettilinea; di colore più o meno intenso, corrispondenti più o meno all'età del fusto. Quanto al modo di loro formazione, le venature rettilinee si spiegano colla deposizione di straterelli colorati quando la pietra stava formandosi, e col taglio della pietra in direzione corrispondente alla stratificazione.

L'altro tipo di colorazione è quello a venature trasversali, e possono servire d'esempio le colonne della navata principale. In queste colonne si osserva che il taglio dei massi fu fatto in direzione normale al loro giacimento primitivo, ma si osserva inoltre che la venatura è per lo più ondulata. L'ondulazione può attribuirsi al raggrinzamento degli strati, dovuto a pressioni laterali durante il processo di metamorfosi; ma può anche esser dovuto ad un fenomeno di secrezione della sostanza colorata, che come per vibrazione si dispose a zone, lasciando gl'interstizi nella loro originale purezza. Consimili fenomeni di secrezione non fanno difetto in altre formazioni geologiche, e lo stesso marmo di Carrara, che si trova concretato sotto forma di puro carbonato calcare fra materiali impuri, secerne alla sua volta nel suo seno quei limpidissimi cristalli di quarzo: tipo di quanto v'ha di più puro e perfetto nelle sostanze disseminate sulla terra, che possono valere di esempio qual sia la tendenza delle forze della natura nel far ritorno a un tipo originale di distribuzione delle materie confuse, disordinate dai cataclismi, o di ricavare da quelle che a noi paiono le più basse condizioni della materia, le più alte manifesiazioni sensibili della forma ideale. Sia che le ondulature trasversali in alcune colonne di S. Marco sieno dovute a contrazione degli strati, o a secrezione del colore della pietra, è certo che queste colonne sono più pregiate di quelle a venatura longitudinale e diritta. La ragione materiale di questo maggior pregio sta nel maggior lavoro apparente impiegato nell'estrarre un masso attraverso agli strati che si sovrappongono, di quello che traendolo in corrispondenza al giacimento: ma v'hanno ragioni d'indole più elevata. Perocchè prescindendo dalle idee di costo e di difficoltà materiali di lavorazione, una colonna ondulata di traverso risulta più bella e quelle vene hanno relazione colle stesse leggi della natura sulla distribuzione del colore, leggi che il Ruskin ha studiate nel *Seven Lamps of Architecture*, e si possono dire contenute nella formula che il colore vuol essere indipendente dalla forma. Prendasi un guscio disseccato al sole di quei lunghi crostacei mangerecci (*solen siliqua*), che in vernacolo chiamiamo *cape da deo*, forse perchè hanno la lunghezza d'un dito. Si vedrà che la stessa natura, applicando il principio di colorazione suaccennato, lo tinse attraverso di zone cilestro purpuree e non già seguendo la sua linea di struttura. Conveniamo che chi consideri le colonne di marmo greco nell'ordine inferiore del piedritto a sinistra della porta principale, non può fare a meno di notare l'assoluta rassomiglianza che passa fra il fianco lucidato di quelle colonne ed un guscio di *solen silique*, salvo la rispettiva grandezza, ma tenuta ferma la forma e il colore delle venature ondulate.

Una diversa distribuzione accidentale di colore o la diversa direzione del taglio dovuto fare nella roccia per l'estrazione di un masso, danno origine a colorazioni differenti come le nebulate, le damascate, le chiazzate ecc.; ma in tutte queste varietà si serba costante la coloratura azzurrognola del puro calcare saccaroide greco, che ha per tipo l'Imezio (*Hymettium*) e i marmi d'alcune isole dell'Arcipelago a vene longitudinali diritte, e il Proconnesio (*Proconnesium*), e infine altri marmi della Propontide a fascie trasversali ondulate. Notinsi bene le caratteristiche di questi due tipi, che tanto si rassomigliano nelle qualità materiali e che sono tanto diversi di bellezza.

Finora vennero non solo confuse tra loro queste specie di marmo e la loro forma derivata (poichè segando longitudinalmente quello a vene dritte, si ottiene una superficie di un sol color bigio o bianco, e segando trasversalmente quello a vene ondulate, si ottiene una superficie nuvolata), ma anche si arrivò a dimenticare affatto la provenienza della specie piu bella, attribuendola ad altri marmi affatto diversi. Annotando io un trattato del Corsi, nè trovandovi altro Proconnesio che il bianco e nero antico, aspettavo di poter convalidare quelle osservazioni, e l'occasione venne quando, leggendo negli autori bizantini, arrivai alla conclusione che il vero Proconnesio è il marmo bianco a macchie grigio-azzurrognole ondulate. Quello che ha po-

tuto indurre in errore tanti scrittori sono, fra altro due iscrizioni sepolcrali, che parlano di urne proconnesie: *ΣΟΡΟΥ ΠΡΟΚΟΝΝΗΣΙΑΣ* (Caryophilus, *de ant. marm.* 18), e parve che il bianco e nero antico avesse l'aspetto funereo confacente a tale ufficio; ma basta ricordare che fra le urne sepolcrali degli antichi non se ne trova una sola di marmo bianco e nero, e sono invece in grande maggioranza di marmo greco bianco a vene ondulate.

Il Proconnesio doveva esser un marmo venato perchè serviva ne' rivestimenti; fu segato per foderarne la dimora di Mausolo di Alicarnasso: *Antiquissima, quod equidem inveniam Halicarnassi Mausoli domus Proconnesio marmore exculta est, lateritiis parietibus.* (Plin. H. N. 36. 6.). Visto in massa il marmo Proconnesio è bianco, e così Strabone lo chiamava λευκός (l. VII, *fragmentum* 55. ed Didot. l. VIII. c. I. 6); e altrove lo stesso antico geografo, descrivendo l'isola Proconneso, disse che aveva una grande cava di marmo bianco lodatissimo, adoperato in quasi tutti i lavori sia nell'isola, sia a Cizico. Questo passo fece credere a Plinio che il marmo Proconnesio si estraesse anche nella penisola dell'Asia minore e si dicesse perciò Ciziceno. Egli ci dà in compenso l'idea precisa del colore del Proconnesio, rassomigliandolo a una gemma solcata da vene azzurrognole: *medio colore glauco.* Ed il Salmasio (Plin. *exerc. in C. J. Solini,* Trajecti ad Rhenum, 1689 c. 495) spiega: *Proconnesium marmor album erat venis intercurrentibus nigris* (scure?) *modo recto discursu, modo obliquo et intorto.*

Chi ha visitato Costantinopoli, ha potuto riconoscere la vera natura del Proconnesio, senza quasi sospettate la confusione grande cui dava luogo in Occidente. Così il Salzenberg nel descrivere la chiesa di S. Giov. Battista (*Altchristliche Baudenkmale von Constantinopel*, p. 40) disse che tutta la pietra, eccezione fatta delle colonne inferiori, è marmo Proconnesio, e nella chiesa di S. Sergio (o. p. 43) i capitelli, le cornici, e alcuni fusti di colonne sono egualmente di Proconnesio.

A S. Marco di Venezia venne riconosciuto lo stesso marmo nei rivestimenti interni dallo Hübsch, che conosceva già le chiese Orientali (*Altchristl. Kircken* p. 101); anzi egli ha sospettato che le quattordici colonne della navata centrale venissero tagliate direttamente alla cava, e così pure i grandi stipiti delle porte. (o. p. 100).

Le colonne di marmo greco di S. Marco offrono frequenti esempi di scorrimento (fr. *faille*), per cui sembra che la loro roccia nativa sia stata spezzata di traverso in direzione più o meno obliqua alla venatura, e dopo d'avere sdrucciolato uno dei pezzi, si ricongiungesse col secondo; fatto per nulla straordinario in un marmo, la cui piu intima struttura ci parla dei cataclismi di remota età geologica, mentre gli scorrimenti non possono essere che la traccia delle vicende posteriori alla colorazione del marmo.

Marmo cipollino (Carystium). Pochi marmi m' hanno fatto riempire di note i margini dei libri di mitologia antichi e moderni, quanto il Cipollino. Eppure tal marmo è il più facilmente riconoscibile: è un calcare saccaroide, nella cui stratificazione primitiva si sono intromesse vene di talco o di mica color verde-mare, onde, segando il cipollino in direzione adatta, si scorgono le sezioni degli strati, che per solito riuscendo un po' di traverso, danno alla venatura del cipollino una rassomiglianza con la venatura del legname segato in tavole. Il nome di *cipollino* deriva esso pure dagli strati talcosi, perlocchè tal marmo di facile sfaldatura viene ad avere una tal quale rassomiglianza coi molteplici involucri delle cipolle. Ma anche prescindendo dall'intromissione di minerali eterogenei nel calcare saccaroide che forma la base del cipollino, esso ha caratteri palesi di schistosità che lo distinguono dai saccaroidi elementari, ed anzi, secondo qualche geologo, parrebbe che per l'aumentarsi graduato del calcare, gli steaschisti passassero ad un vero calschisto e anche al cipollino. Vedasi su tal proposito il Huot, (Geol. II. 525) il quale comprende nella formazione Snowdoniana o Cambriana, le rocce del gruppo calcareo-talcoso di quei terreni, che MM. Boblaye e Viclet nelle loro descrizioni della Morea chiamano primordiali. Oltre che per la schistosità e le altre caratteristiche, il marmo cipollino si distingue perchè nella sua pasta è disseminato un polverio di smerigli, che ne rendono incomoda la lucidatura e lo lasciano riconoscibile per l'asperità al tatto, che la più perfetta lucidatura non può togliergli. Per questa sua struttura il cipollino non conserva a lungo la superficie lucidata, quindi diventa assorbente e va soggetto alle conseguenti deteriorazioni; così che a Roma, dove si trovano grandiosi massi di cipollino (e possono servir di tipo le colonne del tempio di Antonino e Faustino), esse hanno l'aspetto di gigantesche intonacature in atto di sfaldarsi.

Benchè poco importino all'artista le etimologie, essendo molte le controversie fatte in passato sulla denominazione dei marmi, e maggiori quelle a cui esse si presterebbero, ricordiamo di passaggio che Isidoro di Siviglia (Etym. XVI. V. 5) il quale attinge più che può a Plinio, s'imaginava che il nome di Carystium dato dagli antichi al marmo cipollino, gli venisse perchè il suo colore era grato (charum) agli occhi stanchi degli incisori di gemme. Ma lo corresse il Caryophilus (*de ant. marm.*) ricordando che il *marmor Carystium* fu così chiamato perchè si traeva da una città dell'Eubea ch'ebbe nome da Caristo, figlio di Arone, non già perchè fosse *charum* o grato a quelli che scolpiscono le gemme, *ut deliravit Isidorus,* come fantasticava Isidoro.

Sulle falde dell'Ocha vicino a Caristo nell'Eubea, (ora Negroponte), si vedono le cave antiche del marmo grigio verdeggiante detto *cipollino* (*Μάρμαρον χλοερὸν ἀμειψυχροῦν*), e sono chiamate *Κολῶνες καὶ, ἁγία Πηγ ή.* Vi si trovano ancora sette colonne di questo marmo tagliate anticamente, lunghe m. 11,70 del diam. di m. 1,30. (*Marmi greci all'Esposizione di Vienna* l. c. 25).

Del *Cipollino antico* pare si occupasse specialmente un F. Agostino del Riccio nell'*Ist. delle pietre* (Ms. capit. 16) *citato nella descrizione del Museo* Ginanni. Lucca MDCCLXII, p. 29). Non so che cosa dicesse F. Agostino; ma probabilmente non ci dà migliori informazioni di quelle tramandateci dall'antico Strabone, che Caristo è ai piedi del monte Ocha, presso a Stira e Marmario, dove si tagliano le colonne caristie e dove trovasi il tempio di Apollo Marmario. (X. I. 6)

MARMO PAVONAZZETTO (Synnadicum, Docimaeum o Phrigium). Vedasi per confronto le colonne che fiancheggiano le due porte laterali dell'atrio; si riconoscerà nel pavonazzetto un calcare saccaroide a grana piuttosto fina, che ha un po' dell'ambra aranciata, con una considerevole trasparenza alabastrina; la pasta è compenetrata di un color violetto cupo, reticolata o nuvolata. Una colonna del cancello corale nella basilica di Torcello, ha venatura screziata, color sugo di melagrano, e non si potrebbe contrapporle una simile. Le colonne di pavonazzetto, che decorano la chiesa di S. Marco, sono invece tutte della specie brecciata, nella quale pare che la pasta colorante invadesse la superficie della roccia saccaroide, resa elastica da cause meccaniche o termiche, ne compenetrasse i meati, involgendo i frammenti minori come per formarne una vera breccia, ma così imbevendoli e intaccandoli da dare alle loro sezioni lucidate l'aspetto d'una roccia che si stempera e originando quelle gradazioni d'un colore grato, che fanno parere il marmo, a primo aspetto, pieno di recessi profondi e nuvolosi.

Paolo Silenziario, poeta altrove citato, ci ha descritto il marmo frigio fra quelli che decoravano la basilica di Santa Sofia di Costantinopoli, e lo disse ora vergato di bianco e di rosso, ora sparso di fiori argentei e purpurei (Descript. S. Sophiae V. 205); e altrove lo stesso Paolo descrivendo l'Ambone, decanta la bellezza delle invidiate colonne di *pavonazzetto che i cavadori levano coi forti picconi dalle alture* Migdonie *della lontana Frigia. La pietra sembra fiorire di bianchi gigli e di bottoni di rosa misti a'petali delicati degli anemoni dalla corta vita. Abbonda di color rosso ed é lievemente purpureo* (πυρσά). Il valore poi di questa ultima voce così caratteristica del pavonazzetto ci è determinata dallo stesso poema in cui trovansi menzionati πυρσο-κόρυμβος, ossia il color dei grappoli.

Gli antichi oltre che col nome di Frigio, chiamarono il pavonazzetto Sinnadico o Docimenio a cagione della città e del villaggio in vicinanza al quale si estraeva. « *Sinnada, disse Strabone, è una città non grande; le sta innanzi un oliveto di 60 stadi e la cava della pietra Sinnadica (come la chiamano i Romani, mentre quei del luogo, la chiamano Docimenia). In principio non se ne traeva che qualche piccolo pezzo, ma adesso la magnificenza dei Romani ne ha fatto estrarre grandi monoliti variegati in modo che si avvicinano all'alabastrite; e benchè sia difficile condurli per mare, tuttavia se ne trasportarono a Roma colonne e tavole, stupende per dimensioni e bellezza* ». (XII. VIII. 14.)

ALABASTRI. Il carattere distintivo n'è il candore, la trasparenza. Vedansi a S. Marco le colonne a spira della cappella di sfondo all'altar maggiore. Gli alabastri, sieno costituiti di solfato o pure di carbonato calcare, offron sempre la struttura cristallina, ma non dovuta a metamorfosi subìta dalla roccia più o meno amorfa, bensì al deporsi dei cristalli in seno all'acque calcarifere; e però la struttura degli alabastri è anzitutto spatica, a grossi elementi, d'onde deriva la sua maggior trasparenza.

Se durante il processo d'incrostazione, la soluzione salina si tingeva, ne risultarono strati colorati, i quali seguivano le sinuosità dei gruppi in formazione. Va attribuito a questo fatto se nelle varietà colorate d'alcuni alabastri, i piani lavorati presentano le sezioni degli strati sovrapposti simili a fiumi scorrenti per la pianura (Aldobrandi *Musaeum metallicum,* Bononiae 1648 p. 749) o se il taglio è obliquo e si avvicina ad essere paralello al sedimento, la colorazione degli strati si presenta più sotto l'aspetto di larghe zone o aree curvilinee. La forma di queste zone e la loro colorazione, che però s'aggira intorno all'*incarnato,* addensandosi talvolta fino al *tartaruga* o risalendo al più bel rosso, hanno fatto dare nomi innumerevoli alle varietà di alabastro corrispondenti; suddividendone un solo masso, è possibile di dar luogo a molte denominazioni che non hanno valore se non per i collettori.

Ne possedo io un pezzo che pare tagliato ai limiti del giacimento, nel quale si vede come l'acqua calcarifera gialliccia, dopo avere cementato assieme i detriti d'una pietra color bianco di avorio, continuò a precipitare il calcare che teneva in soluzione, il quale formò una crosta di grossi cristalli che invilupparono la breccia; la quale crosta offerendo tutte le caratteristiche dell'alabastro, e non trovandosi ridotta ad involucro di una breccia che per mero accidente, ci fa pensare come non solamente sul *pomarolo*, ma su molte altre breccie possono le acque cementate avere deposto un calcare spatico o alabastrite. In rapporto alla breccia esso ci aiuta a riconoscere i limiti del giacimento, e io spero che qualche pezzo consimile di altra natura verrà alfine a compensare le mie ricerche; d'altra parte l'esistenza di un calcare spatico come l'alabastrite, ci può condurre qualche volta alla scoperta di una breccia, se il letto in cui si è deposta, era formato di detriti; e una breccia poi ci aiuterà a scoprire le alabastriti.

L'Alabastro orientale o alabastrite si traeva in vicinanza di un castello omonimo presso Tebe di Egitto. Il nome di *ΑΛΑΒΑΣΤRITΩN* trovasi nelle medaglie antiche (cf. S. Epiphanius, *de Gemmis*, Romae MDCCXLIII, p. 7) su cui era rappresentato Iside e Harpocrate.

Molti vasi egiziani di questo marmo si ammirano nell'*Ambraser Sammlung* di Vienna, e in altri Musei egizii. È di alabastro orientale il sarcofago di Oimeneptah I (1200 av. Cr.) Venne tagliato dalla cava di Alabastron sulla sponda destra del Nilo, che diede il suo nome alla pietra, e da cui si possono trarre massi di qualunque dimensione. (Sharpe, *the Alabaster sarcoph.* London 1864, p. 14). In qualche luogo veniva anche adoperato a far l'ufficio in luogo di invetriate. (Gesnerus. *O. C.* 53).

L'alabastrite (carbonato di calce spatica) va distinto dall'alabastro (solfato di calce cristallizzato) quale si trova in glebe a Volterra; questo si lascia intaccare dall'unghia e ad ogni po' di calore perde la trasparenza. Venne perciò escluso dalla famiglia dei marmi e viene detto *alabastro gessoso*.... « *fragilitate tamen recedit a natura marmorum ideo repositum est inter genera Gypsi.* (Caesalpinus. *o. c.* II. XII.) e lo ripete l'Aldovrandus (o. c. p. 749).

Le colonne d'alabastrite di S. Marco sono bianco-perlacee, trasparentissime e andarono giustamente celebrate anche fra gli intelligenti dei tempi andati, per la loro rarità e bellezza (Georg. Agricolae *De Nat. fossil.* VII. — Gimma, *Stor. Nat.* II, 12, Napoli 1730).

GOCCIE. Analoghe in formazione agli alabastri, sono esse depositi formati dallo stillicidio delle acque calcarifere, che scorrono sulle pareti della spaccatura della roccia, e formano stalattiti o stalammiti col gocciolare incessante della vôlta delle caverne. Segate trasversalmente ed obbliquamente, le *goccie* pre-

sentano la sezione degli strati, formata di straterelli tutti a venuzze discernibili una dall'altra per le varie sfumature della stessa tinta. Vedonsi alcuni belli esempi di goccie antiche nelle lunette semicircolari, che adornano le pareti esterne della scala che sale al pulpito a sinistra. Ma trattandosi di un materiale ch'è sopratutto interessante quando venga esaminato da vicino e per suo proprio conto, la penombra in cui si trova non permette di considerarne la finezza degli straterelli e la loro compenetrazione negli interstrati a cristalli trasparenti dove spariscono sfumandosi. Di coteste goccie che in chiesa di S. Marco fanno parte del materiale decorativo fino da'tempi antichi, io non riuscivo ad intendere molto la provenienza, quando ad Aquileja trovai le varietà molto interessanti delle goccie, che i romani vi adoperavano nelle decorazioni insieme con altri marmi. Di questi dirò subito: per ora ci basti notare, a concluder queste note sui marmi rappresentati a S. Marco, che riguardo alle goccie, esse si distinguono dalle altre incrostazioni per essere calcari; le secrezioni di acque silicifere danno luogo ad incrostazioni di un ordine più elevato, ed in alcuni esempi di struttura particolarmente fina, raggiungono una bellezza ed un pregio assai grande; come sarebbe a dire nelle calcedonie, delle quali si ha un esempio in una fascia del pavimento di S. Marco, che va dal pulpito a sinistra al pilastro d'angolo fra la navata centrale e la crociera destra; è a fondo bigio-ceruleo con venuzze giallo-aranciate. Un altro gran ciottolo d'agata sta sopra il così detto Capitello; ma se non fosse perchè l'attenzione v'è diretta da speciali note nei libri di guida, le *pietre dure* adoperate nella basilica di S. Marco, non meriterebbero speciale menzione, se si eccettui il lapislazuli, il cui azzurro fu un color prediletto dai Bizantini, ma che trova le sue applicazioni nell'intarsia delle croci od altri lavori d'oreficeria, o come polvere per colorire lo sfondo dei fogliami, delle sagome architettoniche o delle iscrizioni.

Per ciò che riguarda le decorazioni marmoree di S. Marco, del lapislazuli non comparisce che un'imitazione di smalto azzurro variegato con pitture dorate nel fregio dei cancelli.

Di queste decorazioni abbiamo finora fatto conoscere alcuni saggi, toccando delle principali varietà di marmi che trovansi rappresentate nella Basilica: ci resta adunque di descriverle una ad una per conoscerne l'importanza come quantità, ed il valore ed ufficio decorativo come distribuzione. Prima però d'intraprendere quest'ultima parte del nostro studio, viene spontanea la voglia di sapere in qual rapporto si trovino le varietà di marmi antichi rappresentate a S. Marco, con quelle che decorano i monumenti dell'antichità, da cui i Veneziani con maggior probabilità trassero quella meravigliosa quantità di marmi. La mente corre subito al Levante, e sopratutto alle isole greche piene di resti degli antichi monumenti caduti in abbandono, dai quali i primi cristiani traevano il materiale per le loro basiliche. Quel Paolo Silenziario, già citato, che assistè alla costruzione di Santa Sofia di Costantinopoli, la celebrò ne'suoi versi; e fra i marmi ivi impiegati ricorda il Caristio (cipollino) ornato di verde, il frigio (pavonazzetto) variegato di porpora, il porfido rosso, punteggiato di bianco, il Laconio, (serpentino) verdeggiante, l'Iassense, il Cario, il Lidio, il marmo Libico giallo dorato, il celtico nero sparso di vene lattee, l'onice verde, l'Atracio (verde antico) color smeraldo a breccie nere e fiocchi color bianco di neve. Non possiamo pretendere dal poeta bizantino un'enumerazione regolare di tutte le varietà di marmo che s'impiegarono nella costruzione della grande basilica bizantina; ma possiamo credere ch'egli avesse cura di enumerare i più importanti, o quelle varietà di marmo che nel secolo V a Costantinopoli erano riputate le più degne di elogio, di memoria; e infatti considerandole nel loro complesso, ci appariscono come quelle che anche al dì d'oggi attraggono più l'attenzione. Varie circostanze ne hanno alterato il valor materiale, perchè, ad esempio del marmo celtico, molti bianchi e neri vennero rinvenuti altrove, e le stesse comunicazioni agevolate con la Francia ci recano a volontà quello dei Pirenei. Quanto al Caristio o cipollino, l'averlo notato per primo, non credo che sia un indizio di precedenza. I difetti del cipollino, malagevole alla lucidatura e di poco sicura durata, uniti alla relativa abbondanza dei massi e colonne già lavorate dagli antichi giacenti per ogni dove, doveano farne un materiale ricercato bensì per la bellezza della sua venatura, ma facilmente reperibile, e quindi meno apprezzato.

Più strano parrebbe il non trovar menzione di alcuna delle stupende varietà di marmi greci propriamente detti, che tanto contribuiscono alla rinomanza della prima chiesa cristiana; ma a Costantinopoli, dove il marmo Proconnesio tagliato nella vicina isola di Marmara si adoperava come pietra di costruzione, esso diveniva la più comune delle pietre naturali, la più utile forse, ma la cui utilità appunto soverchiava l'ufficio decorativo, come a Venezia può dirsi che avvenisse della pietra d'Istria. L'oriente, abbiamo detto, ci si para innanzi come il sito donde i Venziani hanno tratto le loro maggiori ricchezze. i trofei più spfendidi delle loro conquiste; ma se invece di abbandonare l'immaginazione al fascino dei nomi, ci limitiamo allo studio dei fatti, ci accorgiamo che, quanto ai marmi di cui vanno ricchi i più antichi monumenti di Venezia, alle isole della Laguna vennero essi trasportati dalle città romane dell'estuario abbandonate o distrutte. Non vogliam dire che per la Basilica di S. Marco, col crescere dell'esigenza del lusso, e la raffinatezza del gusto pei marmi, e collo scemare la possibilità di trovarne fra le rovine delle città romane della Venezia, già esaurite, non profittassero della ricchezza dei paesi più lontani dei quali s'insignorivano; vogliamo sol dire che gli antichi edifici dei veneziani incominciarono ad abbellirsi con le rovine delle città limitrofe, segnatamente di Altino ed Aquileja. Non andrebbono, invero così nominate in ordine d'importanza, ma Altino era la più vicina, e d'Altino serbano il nome i piccoli mattoni (altinelle) che servirono alla costruzione di alcuni edifici civili fino al secolo XIII. Aquileia, l'opulenta antica città di confine verso il golfo di Trieste, i cui abitanti s'erano ancor essi rifugiati nella Laguna, quando vennero le invasioni dei barbari e la loro città fu saccheggiata ed arsa da Attila, Aquileja chiamata doviziosa da un geografo del secolo di Augusto, dovea contenere resti preziosi delle ricche decorazioni dei suoi templi, de' suoi palazzi, che ai rifugiati delle isole offrivano il materiale migliore per le loro prime costruzioni.

Oggidì due metri e più di terra premono l'antico suolo di Aquileja, e vi crescono i gelsi, le viti e vi ondeggia il frumento; ma non lungi dal sito dell'antica città, cioè a Grado, ch'è la città sua più vicina sul mare, quasi suo porto, veggonsi grandiose colonne antiche di marmo bianco e nero antico che reggono la Cattedrale, ed Aquileja offre ne' suoi edifici ecclesiastici dei primi secoli cristiani, qualche colonna di granito o di marmo greco che già abbellì la città antica; il resto fu portato via quando, incendiata la città e abbandonata del tutto, veniva considerata come deposito di materiali da costruzione e da decorazione. I Veneziani adoperarono i grossi mattoni d'Aquileja, a preferenza delle *altinelle*, nei loro più importanti edifici, come la chiesa ed il campanile di S. Marco. Le *altinelle* sono piccoli mattoni, di pasta poco omogenea e di ogni colore, mal sagomati e peggio cotti, e serbano talvolta l'intonaco antico più o meno colorato che testifica il loro primitivo uso. I mattoni Aquileiesi si distinguono per la grandezza talvolta straordinaria, per la pasta fina, ordinariamente rossigna, omogenea, a perfetta cottura, portano talvolta un incavo per comodo del trasporto a mano, e ne rinvenni io stesso due esempi colla marca del fabbricante in incavo: CLODI AMBROSI.

Ricercai ad Aquileja quanti marmi potevo, per confrontarli con quelli della Basilica di S. Marco, e d'utile confronto mi furono i rottami tradotti a Venezia per risarcire il pavimento della Basilica. Con qualche futuro scavo ad Aquileja potrei completare la raccolta; ma frattanto parmi d'essermi formata un'idea dell'importanza e della varietà di marmi trovati a più di due metri sotto il livello della campagna. Ogni pezzo che raccoglievo, mi ricordava una colonna o un pezzo di rivestimento a S. Marco; e vi trovai bellissimi porfidi rossi e verdi. Fra i piccoli frammenti di porfido rosso degli scavi d'Aquileja non mancano esempi di cristallizazione perfetta del feldspato bianco, che nelle colonne esterne di S. Marco rimane indecisa. Il serpentino verde è colà abbondantissimo; e io raccolsi esempi di varietà oliva chiaro, cristalli giallognoli, oltre che di quello che in causa dell'incendio, combinato al sotterramento o ad altre cause, ha mutato il suo color verde cupo in rosso fosco; mentre i cristalli del verde pomo nel serpentino normale sono ridotti a giallo d'ocria.

Abbondantissimi sono i graniti d'Aquileja. Riscontrai quasi tutte le varietà del granito bigio, da quelle a cristalli neri grossi, sino a quelli che sono come un polverio; sono frequenti gli esempi del bel granito rosa di Egitto ad elementi raccolti in grossi e splendidi cristalli.

Vengono quindi in ordine d'importanza i marmi greci: il Pario prima di tutti, di un candor latteo, malgrado tanti secoli di sotterramento, o lievemente sfumato di color d'ambra a grandi cristalli combacianti, che lo fanno d'una trasparenza ammirabile. Trovai una varietà dell'*Imezio* a cristalli maggiori dell'usato colle caratteristiche nebule azzurognole, e le altre varietà dei marmi greci più noti per le loro sculture e le decorazioni architettoniche.

Dipendenti dai marmi greci possono reputarsi i cipollini ed i pavonazzetti. Il cipollino a venatura verde mare si trova colà in grande abbondanza; ho potuto sceglierne varî frammenti, nei quali le vene d'un tono assai forte si succedono una all'altra come nel taglio obliquo dei legnami, e qualche altro esempio simile al riflesso verde d'alcune opali. Trovai anche qualche esempio del così detto cipollino brecciato, ossia breccia a cemento verde mare, che ricorda il cipollino.

I pavonazzetti che si trovano negli scavi d'Aquileja rappresentano tutte le varietà di tal marmo, fino alle varietà brecciate, d'impasto più o meno minuto, fino, e presentano la forma di vera breccia. Dipendono dai pavonazzetti quei calcari reticolati o picchiettati finamente di violetto, che hanno per tipo il cosidetto fior di persico, *(marmor Molossicum?)* che si traeva dall'Epiro, e che passando per tutte le gradazioni di tinte e di struttura, si collega con un marmo singolare brizzolato di rosso arancio, a struttura che ricorda l'*alabastro pecorella*.

Fra le breccie, incominciando dalle semplici coralline a frammenti piccioletti, passando per ogni gradazione di frammenti si va fino alle sontuose breccie antiche conosciute per marmi africani; v'è quella caratteristica sparsa di elementi rosso porpora, e quelle più ricercate a fondo verde.

Noto la singolare circostanza che, fra i pezzi di marmo trovati ad Aquileja, ve ne sono alcuni sbozzati in una certa forma, che pare servissero nei pavimenti di qualche ricco cortile; tra questi il materiale prescelto è una breccia antica che dell'africano ritiene la grandezza degli elementi, ma che ha fondo nero a grosse breccie color rosso antico, attraversato da vene spatiche cineree. In questa breccia domina il nero che gli antichi dissero caratteristico del *marmor Chiun*, nel qual si vorrebbe identificare quello che i moderni chiamano Africano. Spero nell'occasione di verificare a Chio l'esistenza di alcuni resti del prezioso materiale, se, come ci attesta Plinio, gl'isolani ne avevano composto le loro mura. Fra i marmi monocromi primeggia il rosso antico, che passando per ogni gradazione, dall'aranciato va fino al giallo antico; e la breccia di questo, collegata in cemento d'un tono più cupo, dà origine ad una ricca breccia gialla, come la breccia aranciata unita da cemento violetto dà origine ad un broccatello antico, superbo; ovvero si delimita a maggiori elementi, e diventa broccato. V'ha pure il nero antico e una grande varietà di altri neri e rossi di Cattaro; e inoltre il verde d'Egitto e il verde antico, e alcuni bigi e bianchi screziati di nero.

Fra le altre varietà brecciate, oltre ad un portasanta a fondo cinereo a screziature reticolate color d'ocria, trovasi un marmo di delicatissima tinta simile a piuma di tortora, cosperso di venature verdognole appena sensibili e qualche venuzza spatica cerulea; e finchè gli si trovi riscontro con altri marmi conosciuti o impiegati altrove, il marmo *glauco aquilejese* non ha miglior paternità del sito in cui fu sepolto tanto tempo. Un altro marmo che ha nella struttura un che di mezzo fra il corneo ed il cervile, solcato di meati gialli resta ancor esso un'interrogazione che attende risposta. Trovandosi a piccoli pezzi potrebbero credersi accidentalità di struttura, ma poichè essi vengono adesso adoperati nel rimettere le parti mancanti nel pavimento di S. Marco, ho creduto di farne menzione, perchè trovandoli ivi frammisti, si conosca la loro provenienza.

Mi resta a dire ancora una parola sugli alabastri e le goccie trovate ad Aquileja. Non ho finora rinvenuto un saggio di alabastro candido, ma ho però quello giallo canarino, e quello nero diafano d'Egitto a goccie singolari, brune, chiare, venate in varia guisa, fino a quelle che, per finezza e distribuzione delle venuzze a intermezzi trasparenti, rivaleggiano in bellezza colle calcedonie.

Questi sono i marmi che mi fu dato di identificare fra i rottami trovati scorrendo la campagna d'Aquileja, giacenti per le stalle e le case coloniche, e quelli con saggia previdenza riuniti e fatti trasportare a S. Marco. Essi, come risulta dal cenno sommario che ne abbiamo dato, rappresentano le specie principali di marmi che adornano la nostra Basilica; sorprenderà forse l'esclusione delle lumachelle o marmi conchigliari, ma nulla prova che il caso non li possa far trovare nel cumulo di rottami esaminati, che si troveranno forse scavando altrove. Ad ogni modo ci basta aver accennato all'abbondanza e varietà di marmi che Aquileja distrutta poteva fornire e certo, in qualche misura, fornì agli antichi veneziani per le decorazioni della loro Basilica; ed ottenuta così una qualche idea del loro valore materiale, della loro provenienza, del rapporto in cui stanno coi materiali analoghi nei luoghi dove con maggiore probabilità i nostri antenati ne fecero ricerca, possiamo considerare la distribuzione dei marmi nella Basilica, con che veniamo ad occuparci anche della loro quantità rispettiva e della varia lavorazione.

III.

DISTRIBUZIONE DEI MARMI.

νικᾷ μέν θ' ἡ ἐκ τῶν λίθων αὐγὴ
ἀνταστράπτουσα τῷ χρυσῷ.
(Procopii, *de aedif.* I, I).

Quando i Veneziani ebbero mezzo di offrire nuovi tesori al santuario della pietà, che avevano eretto daccanto al palazzo della giustizia, ricorsero necessariamente col pensiero a quanto di più bello avevano veduto in Oriente, e come avevano imitato la struttura delle Basiliche di Costantinopoli ricche d'oro e di marmi, così procurarono avvantaggiarsi con eguali elementi di decorazione.

La Basilica di S. Marco ebbe le sue pareti rivestite di marmi, di colonne, e le sue cupole e le sue volte foderate di mosaici d'oro, e meritò il nome di marmorea ed aurea. Sotto i rivestimenti tuttavia della Basilica resta ancora intatta qualche parete originale di nudi mattoni, interrotta appena da capitelli o fascie di pietra. Meno ricca certo, ma non meno completa nella sua inferiorità dovette apparire la nostra Basilica nel suo stato primitivo. Del pari le chiese dell'Impero orientale situate nelle provincie secondarie conservano a tutt'oggi una nudità che, schiettamente confessata, ci lascia godere meglio alcune qualità, la cui impressione verrebbe disturbata dagli ornamenti, e che altrove non si immagina senza fare astrazione dai medesimi. Nelle Chiese di Serbia troviamo in luogo di colonne di porfido o marmi preziosi, «pietra ed arenaria, ma in queste » chiese, nelle quali la maestà di S. Sofia splende offuscata, proviamo alcun » poco l'impressione di questo grandioso, inarrivabile monumento Bizantino». » (Hübsch. Serbiens Byz. Mon. 13).

Per costruire S. Sofia di Costantinopoli, l'imperatore Giustiniano aveva messo a contribuzione di materiali preziosi tutte le parti del mondo a cui giungeva il suo dominio o la sua influenza politica. Egli stesso sorvegliava l'erezione della grande basilica, vestito di bianco, con una bacchetta in mano; e la vide decorata di marmi. I Veneziani invece eressero prima la loro chiesa coi materiali che si trovarono più alla mano, quindi l'andarono poco a poco arricchendo, finchè della sua prima struttura a mattoni non restò visibile che la parte esterna dell'abside. L'effetto severo di questa gran massa di muratura si può ancora giudicare guardando la parte inferiore del Campanile di San Marco, contemporaneo alla chiesa e che restò intatto; sola costruzione della piazza, che attesti oggi la grandiosa semplicità della primitiva architettura Veneziana.

La Basilica di S. Sofia mostra imbrattate di calce le sue pareti, lavate dai mussulmani, raschiate dai ristaurator e i suoi pavimenti coperti di stuoie e di tappeti. Tuttavia la struttura cons vata di quella chiesa è sufficiente a persuaderci che qualche divario, oltre uello della dimensione, corre fra essa e quella dei Veneziani, S. Sofia era l chiesa imperiale per ricchezza e per grandiosità, e però ogni imitazione di e a in proporzioni eguali avrebbe reso impossibile di trovar modo di decora : e in proporzioni minori alterava la grandiosità, il suo maggior pregio at ale. Esisteva però un'altra chiesa a Costantinopoli, quella dedicata ai 12 A toli, che, meno grande ma non meno ricca di S. Sofia, ebbe al suo tempo egual fama, anzi riusciva più cara, più famigliare al pellegrino per l'ambiente più proporzionato alla statura umana e per numerose sacre reliquie ivi raccolte. — Chi legge gli storici ed annalisti bizantini del secolo VI e XII non può astenersi dal ricorrere colla mente al nostro S. Marco ogni qual volta trovi discorso della chiesa degli Apostoli. La Basilica di S. Sofia rappresenta il lusso e l'arditezza della costruzione, coi suoi grandi mattoni col timbro di Costantino, colle sue malte di calce e coccio pesto impastate con acqua orzata bollente, co' suoi tiranti di concatenazione, sino alle fusioni di piombo, come in qualche grande cattedrale di Occidente; ma la chiesa degli Apostoli, quale si può immaginarla prima che venisse spogliata, guastata, rasa al suolo, ci riempie di sentimento religioso come S. Marco di Venezia.

«Ducando Vitale Faliero, scrive una nostra cronaca del secolo XII (doc. 814-Cf. Flaminio Cornaro *Ecclesiae Venetae* q. 32) venne compiuta la chiesa di S. Marco Evangelista a Venezia, fondata da Domenico Contarini, e di struttura consimile a quella dei dodici Apostoli a Costantinopoli».

«La chiesa dei SS. Apostoli, scriveva Giorgio Codino *(Orig. Costant.* ed Bonn. p. 73), era stata edificata dall'imperatore Costantino, unitamente alla madre sua S. Elena, di forma basilicale a tetto ligneo, — e vi furono sepolti entrambi ». — Le antiche chiese in Oriente, e così dicasi della nostra, incominciarono dalla forma basilicale (*δρομικόν*, letteralmente *oblunga)* a coperto visibile nella sua struttura dall'interno; vennero poscia ricostrutte od ampliate a crociera.

La chiesa dei SS. Apostoli, a dire dello stesso Codino (ib. 148) venne rinnovata (ampliata ?) e incrostata di mosaici da Teodora, moglie di Giustiniano imperatore, ed entrambi vi ebbero sepoltura. Costantino Manasse (Brev. Hist.) assevera che l'imperatrice Teodora la ricostrusse dalle fondamenta per emulare la basilica di S. Sofia, che Giustiniano stava costruendo. «Splende, egli dice, del ceruleo lume della luna, seconda per bellezza al sole». Procopio che la vide ricostruire ne attribuisce il merito al solo imperatore, e ce ne offre una descrizione particolareggiata, che importa di considerare per sentire come dalla sua forma modificata derivasse la particolare distribuzione dei mosaici, e delle decorazioni marmoree. «V'era a Bisanzio una chiesa vetusta. dedicata a tutti gli Apostoli, così guasta dal tempo che stava per cadere. Giustiniano imperatore la fece demolire sino ai fondamenti per ricostruirla più grande e più bella. Vennero tracciate due linee incrociantesi una da levante a ponente, l'altra da mezzogiorno a tramontana. Ridossate ai muri di perimetro stanno le colonne.... Le braccia laterali della croce sono eguali, quello che è rivolto a ponente supera l'altro quanto basta per ottenere la forma della Croce. Quanto al soffitto, la parte che sta sopra al Santuario non differisce da quello di S. Sofia che per la grandezza; su quattro grandi archi posa l'anello minore perforato da finestre su cui s'innalza la cupola sferica come sospesa in aria. Quattro altre cupole le stanno intorno, della stessa grandezza, ma non c'è sotto di esse il tamburo a finestre.

Se badiamo al continuatore di Teofane (ed. Bonn. p. 319), l'imperatore Basilio il Macedone restaurava la chiesa dei SS. Apostoli: ma pare, secondo Codino, si prevalesse anche di alcuni suoi mosaici e marmi per ornare la chiesa cosidetta Nuova ch'egli stava edificando: chiesa della quale il preaccennato continuatore di Teofane ci ha tramandato una particolare descrizione, soffermandosi specialmente ai marmi di molteplici colori, alle composizioni varie dei tessulati, colle sue cinque cupole a mosaico a fondo d'oro, le sue pareti splendide d'incrostazioni marmoree. Giova aver qui accennato anche a questa costruzione posteriore, perchè avremo occasione di riconoscere a S. Marco qualche oggetto di marmo che ci ricorda i loro consimili di Bisanzio.

La chiesa degli Apostoli, dopo aver subito altri saccheggi e profanazioni, pareva che finalmente trovasse chi ne avesse cura, quando Maometto II la destinava a sede patriarcale. Quanto alla basilica di S. Sofia, scriveva Giorgio Phrantza *(Chron. majus*, Patrologia CLVII, 595) il bellissimo, divino tempio della Sapienza Divina, celeberrimo cimelio, cielo in terra, ornamento inaudito quel scellerato convertiva ad uso della sua eresia.

Della chiesa degli Apostoli non resta invece più alcun vestigio, nemmeno dei suoi fondamenti; la demolì lo stesso Maometto insieme con altre chiese, per edificare la sua nuova Moschea. (Du Cange, *Descr. urb. Const.* 107).

Questo è all'incirca quanto ci è conservato di memorie intorno alla chiesa costantinopolitana, dalla quale con maggior probabilità i Veneziani ottennero l'impressione prima del loro S. Marco. L'idea delle decorazioni marmoree della nostra Basilica venne certo dall'oriente, ma in gran parte venne di là anche il modo di attuarle quando le navi veneziane tornarono in patria onuste di preziose spoglie. Molti dei marmi di San Marco hanno nella lavorazione l'impronta di una mano orientale; alcuni pezzi vennero da Costantinopoli, anzi vedremo che fra questi taluno può riconoscersi fra i più celebrati che già adornavano la chiesa degli Apostoli e la chiesa Nuova; ma vediamo anzitutto nel loro assieme e nella loro distribuzione i marmi della nostra Basilica.

COLONNE DELLE FACCIATE. Al posto d'onore nei lati della porta maggiore troviamo il porfido colle otto grandi colonne, che come abbiamo veduto destarono l'ammirazione di antichi viaggiatori. — Altre colonne dello stesso materiale le troviamo ai due voltatesta d'angolo alla estremità della facciata, nei punti più appariscenti; come gli antichi Fiorentini, avendo ricevuto in dono due colonne di porfido, le posero sulla porta dinanzi al loro Battistero, e i Pisani serbandone una per sè la collocarono all'esterno dell'abside, ma non in asse del medesimo o simmetrica ad alcun altra, bensì nel punto più apparescente in rapporto alla strada d'accesso al campo della Cattedrale.

Interposte alle colonne di porfido a S. Marco sono alcune di marmo greco, a vene traversali ondulate, prediletto dai pari dai Bisantini. Al di sopra le colonne di bianco e nero, e ai fianchi quelle di verde antico. Negli arconi a sinistra troviamo colonne di marmo greco; al di sopra di verde antico o di greco sul dinanzi, di bigio o di pomarolo nello sfondo, e negli arconi a destra o abbinate di greco, di cipollino, o tutte di pavonazzetto, e al di sopra o tutte antico, o tutte di greco. Notasi una maggior ricchezza di marmi in questi due arconi che si avvicinano alla facciata meridionale, di quello che nei primi che si avvicinano alla facciata a tramontana. E così anche questa facciata pare venisse considerata, malgrado la sua maggior estesa, come secondaria, perchè non vi troviamo che marmo greco venato e qualche marmo conchigliare; mentre la facciata a mezzogiorno ci presenta nell'ordine inferiore l'alternarsi di granito rosso col bianco e nero, il verde antico, il ricco pavonazzetto, e nella parte superiore il bigio antico, il bianco e nero, il greco, il verde antico, e, sempre al posto d'onore, il porfido.

Anche nella loggia superiore osserviamo disposto il marmo greco ordinario negli intermezzi, e riservato il bianco e nero, la breccia pavonazzetta e il granito bigio alle estremità; il verde antico al minareto d'angolo verso mezzogiorno.

Quanto ai rivestimenti delle facciate esterne, si possono considerare per lo più di marmo greco, a macchia aperta, cioè segato a mezzo e rovesciato sui lati, e qualchevolta segato nuovamente e rovesciato all'ingiù. I sedili al pianterreno sono di rosso veronese con specchietti a rimesso di verde antico; i dischi nelle lunette superiori sono di porfido, di verde antico, e di cipollino rosso ondato.

Le lunette nella facciata principale presentano maggior varietà per la presenza delle lastre quadrangolari di pomarolo. — Più caratteristici sono i rivestimenti della torre del Tesoro, a quadroni di marmo greco, di pavonazzetto e di cipollino rosso, fasciati di verde antico, sopra la finestra inferriata, che presenta una sagoma di riquadro.

Nell'atrio troviamo le colonnine di marmo greco singolari per la loro esilità e la lunghezza, le quali decorano la porta di mezzo; quindi altre colonne di marmo greco, e quelle di pavonazzetto di fianco alle porte laterali; le otto di marmo bianco e nero, celebri perchè ritenute provenienti dal tempio di Salomone, e che, quasi la bellezza intrinseca e la provenienza le scusasse da ogni ufficio costruttivo, stanno là a semplice decorazione. *Quantum columnarum est nihil sustinentium, sed in ornamentum positarum, impensae causa! (Sen. ad Luc.* LXXXVII); ma il rimprovero che valeva per un edificio Romano, dove l«

struttura era il pregio maggiore, non reggerebbe in un edificio bizantino dove la decorazione va a mano a mano nascondendola, pur decorandola.

Seneca, sempre mal disposto contro i materiali di lusso, manifesta in più occasioni il forte pregiudizio che certe comodità della vita più ricercate nei periodi di decadenza ne siano la causa prima; epperò egli s'augura il tempo in cui si spaccavano i legnami in luogo di segarli, e si sosteneva un coperto di vimini con un forchetto: *Culmus liberos texit, sub marmore atque auro servitus habitat (cfr.* XC).

Le colonne, secondo Mr. Ruskin, diminuiscono d'importanza come sostegno, quanto più come materiale prezioso servono d'ornamento, « perchè il piacere che ci procura la loro mole e bellezza di colore è affatto indipendente dal loro ufficio meccanico. Come altre cose belle sulla terra, hanno l'ufficio di esser belle, e in proporzione alla bellezza è loro concesso di essere sotto altri rapporti inutile; l'incassarle nei muri, l'aggrupparle in modo che una parte della loro massa e della loro superficie rimanga nascosta è tanto più riprovevole. Teniamoci dunque preparati a vedere e con ammirazione, colonne in siti dove il loro ufficio è poco più che nominale, e dove lo scopo principale della loro presenza è di accogliere il sole sulla loro superficie lucidata e di lasciare che l'occhio segua con diletto le loro venature. *(Stones of Venice).*

COLONNE NELL'INTERNO DELLA CHIESA. — Nella navata centrale occupano il posto d'onore sei colonne di marmo greco, superbe come materiale a grossi cristalli che loro danno un'aspetto di semi-trasparenza, la quale si sente più che non si veda — a venature ondulate traversali grigio-cerulee. — Esse offrono inoltre un esempio stupendo del come la coloritura data dai secoli contribuisca all'effetto pittoresco, unico, sublime della Basilica di S. Marco. Colorite fortemente come sono nella parte superiore dove s'intonano col capitello, l'oro di questo e il color del fusto mantenuti polverulenti, assorbiscono la luce e l'obbligano a girare lieve e misteriosa sulla loro superficie curvilinea e a perdersi nello sfondo, indefinita. opalina; mentre la parte inferiore del fusto, mantenuta lucida dal fruscio delle vesti, palesa in tutta la sua crudezza la venatura del marmo e riflette colla sua superficie lucida il sole.

Altre colonne di marmo greco stanno ridossate alle pareti di sfondo. Nell'attiguo Battistero trovansi pure ridossate al muro alcune colonne di marmo greco; quelle agli angoli fra le arcate laterali e la crociera sono di granito; quelle della crociera a destra sono pure di marmo greco. Nella cappella del SS. Sacramento reggono il baldacchino due colonne di porfido, e nell'altra due di pavonazzetto.

La Cappella di S. Clemente ha una cortina sorretta da quattro colonne di mischio. Il pulpito a destra è sorretto da tre colonne di breccia africana, due di pomarolo, di greco e di persichino.

Le transenne del presbiterio sono sormontate da otto colonne di mischio; attorno al coro stanno colonne di greco venato; il ciborio è sorretto da colonne di greco bianco storiate.

Nel retro altare stanno due colonne di breccia africana, e le due celebri di alabastrite, e nello sfondo colonne di verde antico e di rosso cipollino.

Le balaustrate poi dell'altar maggiore sono alternate di colonnelle di breccia africana e di verde antico.

Gli altarini laterali sono sorretti da colonnelle di bianco e nero e di africano.

Nella Cappella a sinistra stanno due colonne di marmo greco; nelle sue cortine quattro di mischio.

La navata sinistra è adorna di colonne di marmo greco: quelle dinanzi alla cappella della Madonna sono di una varietà di cipollino, quelle che ne sorreggono il baldacchino sono di pavonazzetto, quelle sull'altare sono di bianco e nero.

Il pulpito o ambone a sinistra è sorretto nella parte inferiore da colonne di breccia arlecchina e di rosso, di bigio antico e di brocatello, e nella parte superiore di una colonnetta di breccia africana e di altre colonnette di rosso.

L'altarino della croce è sorretto da colonne di bianco e nero, le più belle forse che si conoscano per intonazione potente e delicata al tempo stesso, di un nero d'ebano e bianco d'avorio, leggermente tinto d'ambra, e di una colonna singolare e rara di granito bianco e nero, e da altre colonne di Africano.

L'esame complessivo delle colonne di S. Marco ci fa accorti che, pur mostrando nella distribuzione il criterio del valor relativo dei marmi al tempo in cui vennero collocati a posto, essi però non ce lo danno che proporzionato ai mezzi, dei quali i Veneziani antichi disponevano scegliendo dai marmi raccolti in varie circostanze quelli che ritenevano più degni di decorare la loro basilica, e anche a questi dando la particolare distribuzione che ancor oggi si ammira.

Il maggior acquisto di marmi i Veneziani lo fecero dopo la presa di Costantinopoli, quando ne spartirono il bottino ed esercitarono per qualche tempo una supremazia nella sontuosa capitale dell'Oriente; ma meglio delle colonne senza numero, senza nome, ci diranno qualche cosa in tal proposito le lastre che foderano le pareti. È d'altronde nei rivestimenti marmorei che si palesa, ancor più che nelle distribuzioni delle colonne, il gusto particolare dei costruttori di S. Marco. Li consideriamo dunque nel seguente capitolo sotto il duplice aspetto e di decorazione artistica e di spoglie o trofei di conquista.

RIVESTIMENTI. — La parete di sfondo del braccio sinistro della crociera può considerarsi come tipo di una delle forme dei rivestimenti di S. Marco. E foderata di marmo greco a screziature, che si ripetono quasi identiche in due tavole vicine laterali in due coppie sovrapposte, qualche volta la ripetizione continua ancora e fu ottenuta col segare una lastra di marmo e aprirla come un libro, quindi segando le due lastre aperte così ottenute dalla prima segatura e rovesciando anche queste. — È il modo generalmente usato per ottenere varietà e simmetria nel colore di un rivestimento, quando non si disponeva che d'un solo marmo e trattavasi di decorare una parete isolata o nuda. Nei muri di sfondo ai colonnati, come nella facciata esterna, il rivestimento è composto di semplici liste di marmo una accanto all'altra, senza molto riguardo alla venatura, se non forse quello di mantenerla alternata; qui s'intende come la distribuzione a macchia aperta debba serbare un ufficio decorativo secondario e subordinato.

Le pareti delle navate laterali ci offrono il tipo della seconda specie di rivestimento marmoreo. Sono coperte a zone verticali di marmi diversi; ogni zona consta di una specie unica di marmo, partecipa però delle varietà dovute alla disposizione delle macchie ottenute colla segatura, cioè ad una combinazione del metodo elementare suaccennato. Notevole è la disposizione delle zone, che sono in numero di sette; quella di mezzo è di cipollino verde, che ha da un lato una zona di breccia conchilifera a fondo rosso, dall'altro una di cipollino rosso; seguono ai lati di questa due di marmo greco e le due estreme di verde antico. Questa disposizione è identica nelle due navate; è però ad avvertire come disponendo di due marmi rossi, la lumachella e il cipollino, venissero messi in confronto per tono nella stessa parete anzichè per ispecie nelle due pareti diverse.

La parete esterna del Tesoro, di fianco alla porta della Carta, ci offre il terzo tipo di rivestimenti marmorei. Astrazione fatta delle sculture che interrompono questo rivestimento, avvertiamo come esso si presenti sotto l'aspetto di riquadri, o quadrilateri contornati da fascie. Le fascie sono di verde antico, i riquadri per lo più di pavonazzetto, o in difetto di questo, di greco, di cipollino rosso, ecc. Il rivestimento a riquadri è come il tipo precedente composto di marmi variati; ma in luogo di essere collocati uno vicino all'altro, compongono nel loro assieme qualche figura, che incominciando dalle più semplici figure geometriche, come in questo caso, si complicano in ornamenti curvilinei come nei timpani delle arcate interne, o scendono alle minuzie dell'intarsio come nelle suddette di fianco al pulpito a sinistra. Gli stessi mosaici di smalti colorati e su fondo d'oro possono considerarsi in lontano rapporto colla forma più semplice di rivestimento, che accontentandosi dapprima degli accidentali tocchi di colore su un pezzo di marmo, per foderare un muro di mattoni, termina con chiamare in suo aiuto l'artificio per ottenere i colori voluti e servirsene per rappresentare su per le volte e le cupole i profeti e gli apostoli della sua fede.

Pur restringendoci ai rivestimenti di marmo propriamente detti, osserviamo che, in qualunque modo decorisi un edificio, tutti fanno questo coprendo le muraglie di mattoni o d'altro materiale ordinario. Se però un rivestimento di marmo potesse far supporre che l'edificio intero sia costrutto di un materiale prezioso, esso ne scapiterebbe in rapporto al grado di illusione prodotto sullo spettatore. Ma abbiamo osservato come, qualunque sia la specie del rivestimento, esso consta di elementi a macchia aperta od ha disposizione tale che palesa a prima vista la sua natura di rivestimento; e perciò una delle caratteristiche dell'edificio, avvertiva John Ruskin, è che la sua incrostazione è confessata per tale. « S. Marco, egli scrive. (*Stones of Venice*, § XVIII) è l'esempio più puro in Italia di quella grande scuola di architettura che ha per principio fondamentale l'incrostazione dei mattoni con materiale più prezioso. — Nel capitolo II del *Seven lamps* V. 18, 1, lo stesso autore scagionava i nostri antichi costruttori dall'imputazione di artifizio o sotterfugio ne' rivestimenti, che non verrebbe nè anche in mente a un costruttore del Settentrione avvezzo a costruire con massi di pietra viva; ma se il censore avverte come sono disposte e saldate fra loro le tavole di marmo, egli s'accorgerà che non ha diritto di lagnarsi di finzione più che un selvaggio il quale, vedendo per la prima volta un guerriero coperto d'armatura, lo credesse di solido acciaio.

Senza enumerare i motivi che indussero i Veneziani a seguire un tal metodo di architettura, riferiremo qui per esteso quello che viene accennato dallo stesso Ruskin nel luogo citato *(Ston. of Venice* § 21). Altri costruttori sarebbero stati indecisi di portare una nave carica di preziosi diaspri, o venti navi di pietra comune, per costruire una piccola chiesa foderata di porfidi, pavimentata di agate, o per edificare una vasta cattedrale di pietra. Ma i Veneziani erano profughi di antiche e belle città, avvezzi a costruire colle loro rovine, non tanto per affetto che per ammirazione; erano dunque pratici nell'inserire vecchi frammenti ne' nuovi edifici e dovevano a quest'uso gran parte dello splendore della loro città, e tutto il fascino delle memorie che contribuivano a trasformare un asilo in una dimora. L'uso che aveva principio nelle affezioni d'una nazione profuga fu continuato nell'orgoglio di una nazione conquistatrice, e accanto alle memorie dell'agiatezza perduta furono innalzati i trofei delle nuove vittorie. I vascelli della Repubblica portarono in patria più marmi in trionfo che le navi mercantili in speculazione, e la basilica di S. Marco divenne piuttosto un reliquiario al quale si dedicava lo splendore delle conquiste, che l'espressione organica di una legge architettonica o di una emozione religiosa ».

Per quanto le circostanze locali influissero sulla scelta della decorazione di S. Marco e sul modo in cui veniva questa condotta ad effetto, trovandola però nel principio a cui obbedisce in singolare rapporto con quelle più tipiche della capitale dell'Oriente, rintracceremo adunque negli antichi edifizi di Costantinopoli qual sia il rapporto che i loro rivestimenti abbiano con quelli della nostra Basilica.

Giustiniano imperatore, costrutta ch'ebbe la chiesa di S. Sofia, voleva coprirne d'oro le pareti e il pavimento; ma i suoi consiglieri gli fecero osservare che qualche suo successore povero avrebbe forse rovinato il tempio per valersi del metallo prezioso, mentre invece se i rivestimenti erano di marmo sarebbero rimasti sino alla consumazione del mondo ἕως τῆς συντελείας τοῦ κόσμου. (Georg, Codini *Orig. Costant*, ed Bonn. p. 142); e così fu fatto.

L'idea di rivestire di oro il tempio dedicato alla Santa Sapienza non è un fatto isolato, ma anzi ci aiuta a meglio conoscere l'indole propria di questa architettura cristiana orientale. Malgrado la sete di bel colore e variato, caratteristica dell'indole Bizantina, e un gusto che per quanto sia l'indizio di tempi corrottissimi, fu però il retaggio accumulato di un grande passato, tal era in quei greci la smania del sontuoso che potendolo, avrebbero adoperato volentieri l'oro massiccio, se non ostava la difficoltà di trovarne in quantità sufficiente e più ancora di mostrare d'un tratto ch'era d'un masso solido, non già d'una foglia superficiale. Con tutto ciò racconta il continuatore di Teofane *(de Basilio Macedone* ed Bonn. p. 330) che nella chiesa del Salvatore le pareti e il pavimento erano d'argento.

Se ci facciamo a considerare più da vicino i rivestimenti marmorei delle basiliche Costantinopolitane, non troviamo nelle antiche descrizioni che sfoghi

d'ammirazione per la loro lavorazione tecnica; la bellezza vera di una combinazione di marmi o non si sente, o la percezione di essa non è di tal natura che si possa estrinsecarla, o l'indagarne gli elementi ed esprimerli par così strano, come per taluni guardare le nubi e indagar la causa dell'impressione che in noi producono.

L'antico latino si accontentava di osservare come fossero sottili le commettiture di un muro: *Age, specta... coagmenta... ut conniveant arcte* (Plautus, *Mostellaria* V, 2). Così Fozio, patriarca di Costantinopoli visitando la chiesa Nuova, eretta da Basilio il Macedone, non si saziava di ammirare la congiunzione dei rivestimenti. (*Descr. Eccl. Novae* ed. Bonn. 197). Malgrado l'ammirazione che destava questo nuovo tempio, l'età relativamente tarda in cui veniva costruito, quando in certo modo si era più inclinati alle descrizioni che alle costruzioni, essa non ci viene rappresentata che come una sposa adorna di perle, splendente d'oro, d'argento, di marmi coloriti e di figure a mosaico, di panni di seta, menata allo sposo divino. (Theoph. cont. 325).

Se i marmi che adornavano le basiliche Orientali non vengono particolarmente descritti da coloro che li videro costruire o dai cui antenati venivano erette, c'è ancor meno speranza di trovarli fatti oggetto di studio dai possessori seguenti di Costantinopoli. I Crociati, se pur vi fermarono l'occhio sopra, fu per farne bottino: i Mussulmani non sono nati per descrivere; così per Saud-Addin, i marmi preziosi di S. Sofia non hanno altra bellezza che i colori sui giocattoli di legno pei bimbi; « la volta, egli dice, è sostenuta da colonne azzurre, verdi, gialle, bianche e macchiate di nero e di bianco » (*Journal Asiatique*, V. 140), e si noti che Saud-Addin è, al dire di G. de Tassy, il solo annalista turco che abbia parlato con qualche saggezza dell'antica capitale dell'impero greco; gli altri scrittori suoi compatrioti non hanno spacciato che favole insipide e ridicole.

Una qualche migliore informazione ce la danno i moderni scrittori di cose d'arte che visitarono Costantinopoli: merita speciale considerazione il Salzenberg (*Altcristliche Baudenkmale von Constantinopel*), uno di quei pochi che accoppiassero all'erudizione la conoscenza dei materiali, e così egli guardò alcun poco i rivestimenti marmorei nella basilica di S. Sofia; e notava come tutti i muri nell'interno della chiesa e del *Nartex*, da terra sino alla cornice, sono rivestiti di lastre di marmi preziosi e variamente colorati, per lo più di pavonazzetto, fasciato di verde antico, e ci ricordano la terza specie di rivestimento che abbiamo osservata nelle pareti esterne del Tesoro di S. Marco. Un'antico poeta bizantino, faceva particolare menzione delle lastre di verde antico descrivendo l'ambone di S. Sofia (P. Silentiarii, *Amb.* 255).

Guardare i marmi e considerare la loro bellezza intrinseca come tali e il rapporto in cui si trovano fra loro, non lo possono far tutti, ma sì guardare le loro venature e i colori e figurarsi coll'immaginazione animali o mostri, come, al dire di Leonardo da Vinci, fanno le donne ed i fanciulli guardando le nuvole, e come, al dire di Carlo Dickens, si riconosce nel suono delle campane una cantilena, parola per parola.

In tal guisa ricorda Leandro Alberti le già vecchie fantasie medioevali intorno ai rivestimenti di S. Marco, che ancora avevano corso al suo tempo: « Si vede altresì nelle pareti di finissimi marmi incrostate, a man sinistra nella Crossata, due tavole di marmo bianco alquanto di nero tramezzate, e nella congiuntione di esse effigiato un huomo tanto perfettamente ch'ella è cosa molto maravigliosa a considerarla. Del che Alberto Magno nella Metaura (1), (si come di cosa rara), ne fa memoria. (*Descr. dell'Italia.* Vinegia MDXCVI, p. 74, — cf. Doc. 85). — A Costantinopoli era celebre una figura di S. Giovanni Battista col vestito di camello (Alfonso Barba (o. c. 28); per altre curiosità consimili anche nei marmi veneziani si consulti l'Agricola o. c. 307), il Kircher. *Mund. subt.* VIII, 144 (2).

I rivestimenti marmorei di S. Marco li abbiamo suddivisi in tre specie distinte, ma ognuna di queste sembra sia stata soggettata a cedere parte della sua superficie ogni qual volta i costruttori disponevano o di una pietra, resa più preziosa del marmo dal lavoro umano, o un pezzo di marmo, che per materia o per ricordi speciali primeggiava sul resto. A S. Marco sono molteplici questi marmi singolari privilegiati per collocamento, ma ormai non resta ad essi che il pregio della bellezza; la natura, velandoli col colore dei secoli, ci lascia intravedere nel mistero di luce così singolare in questo tempio più dolce, più bello il primitivo colore, ma il velo cadde più fitto sulla loro storia. Non sappiamo, nè in sulle prime ci passa per la mente d'indagare, che cosa fossero altra volta quei marmi, a che cosa servissero, come e quando sieno qui pervenuti. Pure l'indagine della provenienza di alcuni fra essi, sebbene difficile e piena del pericolo di immaginare, tuttavia, per quanto essa è possibile, è feconda di fatti importantissimi e per la storia dei marmi stessi e perchè ci collega colle azioni più memorande dei nostri antenati.

Su una parete della cappella che prende il nome dalla tomba del Cardinal Zeno, vi sta incassata una lastra di verde antico. Il Mutinelli ne faceva annotazione descrivendone le cose più preziose.

Tempo fa, rimovendo quei rivestimenti, fu trovato che la lastra, anzichè avere il solito spessore di 3 o 4 centimetri, era ben più grossa e presentava nella parte ridossata al muro una sagoma di riquadro. Esaminai questo pezzo di verde antico, — la più bella tavola della sua specie che io abbia mai veduta, — è lunga m. 2,595, larga 1.36, grossa 0.14, — la sagoma è bizantina a listelli, guscio e tori, larga m. 0.19, incassata m. 0.056. Sullo specchio della lastra si nota un buco con un'incassatura circolare più larga, come per ritenuta delle borchie di bronzo che si adoperano nei sigilli dei sepolcri. E questa lastra ha tutto l'aspetto d'aver servito a qualche uso consimile; ma le sue proporzioni grandiose fanno in sulle prime dubitare di questo, a meno che non si potesse attribuirla al sepolcro di qualche grande personaggio o di più personaggi insieme.

Sulla parete esterna del Tesoro, sopra la finestra inferrata sta un'altra lastra di verde antico, che pur sembra aver servito come parapetto o laterale di un sepolcro; la sagoma di contorno è a semplice gola, e la misura sta entro i limiti di una tomba che diremo umana o almeno individuale, poichè è lunga metri 2.00, larga m. 1.00. È notevole come in questo caso la parte sagomata della lastra sia lasciata visibile, come la lastra stessa mostri un singolare rapporto di dimensioni, e come queste sieno identiche con quelle delle tavole di verde antico in uno o più pezzi incassate nel mezzo di ogni pilastrone maggiore nell'interno della chiesa.

Le lastre di marmo, che possono avere appartenuto a tombe bizantine, fanno ricorrere colla mente alle pile, ai labri, ai lanarchi porfirici, tessali e proconnesi, degli imperatori d'Oriente, menzionati nella Cronaca Altinate (Pertz, *Monumenta*, XIV, 62-69). Come suole talvolta questa cronaca mosaico, gli avvenimenti più singolari della corte Bizantina sono riferiti colla più disinvolta bonarietà aneddotica; così Zenone « messo in labro Thessalonico, si udì gridare per tre giorni, Miseremini mei, ma essendo odiato dalla moglie Arthemisia e da tutto il popolo, non gli fu aperto il sepolcro. Così Theodora per consiglio del patriarca Metodio faceva gettare fuori del tempio la *pila Thessalica* di un iconoclasta, ardere il cadavere e gettarne in mare le ceneri. Come vadano corretti questi racconti ce lo apprendono gli storici Bizantini; ma anche la descrizione dell'Altinate ci fa fede d'essere stata tolta a una fonte autorevole: ad esempio, la voce (λάρναξ) adoperata per denotare urna sepolcrale e altre denominazioni sono un indizio che questa parte dell'antica cronaca fosse derivata da fonti greche. Ci è restata infatti la descrizione originale dei sepolcri degli imperatori di Costantinopoli; ad essa adunque ricorreremo per più sicure e precise informazioni,

ΠΕΡΙ ΤΩΝ ΤΑΦΩΝ ΒΑΣΙΛΕΙΩΝ, ossia descrizione dei sepolcri degli imperatori nella chiesa dei SS. Apostoli di Costantinopoli; questo è il titolo del Mss. anonimo pubblicato dal Bandario (*Imperium Orientale*, l. VI, p. 104).

Esso menziona:

10 urne od arche di *porfido*
7 » » di *verde antico.*
1 » » di *verde* ἱερακίτης (colore del collo dei falchi).
1 » » di *Niceta.*
3 » » di *Sangarine Flegmenusie* (di color sanguigno e forse persiane.
1 » » di *basilica.*
1 » » di *bitinica.*
6 » » di *Proconnesio.*
1 » » di pietra forestiera (?).
2 » » di *ierapolitana.*
1 » » di *rosea macchiata.*
1 » » di *docimenia onichita* (pavonazzetto ?).

Primi a venire sepolti ai SS. Apostoli furono S. Elena (Theophanis, *Chronografia*, ed. Bonn. I, 40) e Costantino, il quale, racconta Socrate (*Rifl. eccl.* I. XI) aveva fatte edificare queste chiese affinchè gli imperatori, i pontefici e le reliquie degli Apostoli, non riposassero lontano fra loro.

Supponeva anzi Eusebio (*de vita Const.* l. IV, c. LX) che l'imperatore Costantino facesse collocare il suo sepolcro in quella basilica per partecipare delle orazioni in onore degli Apostoli: supposizione che si accorda abbastanza coll'indole di quel primo monarca bizantino, analizzata da un moderno filosofo americano (Draper, *History of the intellectual dèvelopement in Europa*).

Venne sepolto in urna di porfido ossia pietra romana, insieme colla madre Elena e alla moglie Fausta, a quanto riferisce Giorgio Codino (Hist. compend. ed. Bonn. I, 519), informazione che si accorda con quella del nostro Anonimo. Questa tomba doveva essere abbastanza notevole perchè se ne occupò Paolo Diacono, il quale traendo a quanto pare le sue notizie sui bisantini dal Codino e da Teofane scrive di Costantino: *sepultura est in ecclesia Apostolorum in sepulchro porphyretico.* (*Hist. misc.* XI).

Tutti gli imperatori cristiani, notava il Sozomeno (*Hist. eccl.* II. XXXIV.) che regnarono poscia a Costantinoli, nata da quell'esempio una consuetudine, vennero ivi sepolti.

Non possiamo, nè gioverebbe al caso nostro di ricercare i particolari del seppellimento di ogni imperatore, o ricercare in quali urne venisse sepolto: però v'hanno talune di queste che fermano la nostra attenzione e vicino alle quali gioverà di sostare.

Chi ricorda i cipollini rossi di S. Marco, quel marmo listato di sanguigno, può domandarsi se di questo marmo fosse un'urna *Sangaria Phlegmenusia* (λάρναξ Σαγγαρινὴ φλεγμενούσιος) menzionata dall'Anonimo.

Sulla fine del IX secolo, veniva quest'urna preparata ad accogliere le spoglie mortali dell'imperatore Leone il filosofo; morto quindi suo figlio Costantino, veniva anch'esso portato con gran pompa a SS. Apostoli e ivi il

---

(1) Nel II. libro *de mineralibus* (t. III, c. I), come vedremo in appresso, trattava Alberto Magno delle figure imaginarie sui rivestimenti marmorei di San Marco; riporto qui l'antica traduzione del Lanzo: « Trovandomi in Vinetia quand'io era giovane, segavasi un marmo per intonicare le mura di un tempio: avvenne che segate le tavole di un marmo, vi fu veduta dipinta la testa bellissima d'un Re con la corona, et la barba lunga; et non si vedeva in quella imagine altro difetto, se non che mostrava di havere la fronte nel mezo da una parte troppo levata verso la cima del capo. Noi tutti, che ci trovassimo presenti, comprendessimo veramente come la natura haveva dipinto questo capo nella pietra. Et essendo io dimandato per qual causa haveva la fronte disconcia, risposi come questa pietra era stata coagulata con vapore et che nel mezo il vapore sospinto da caldo piu forte, era asceso oltremodo. Et era questa dipintura di color simile alla pietra, et vedesi una simil cosa nelle nuvole, cioè che vi si veggono diverse figure quando non sono smosse da venti: ma sono dal continuo caldo, che si lieva, dissipate; ma se fussero del luoco e della virtù della pietra conserverebbero molte figure. Et per questo si vede come l'imagine della semplice dipintura è causata dall'opera naturale.

(Raimondo Lullo, e Alberto Magno sommo filosofo, di cose minerali, et metalliche. — Tradotto da M. Pietro Lanzo. Vinegia MDLVII, p. 97).

(2) *Pariter integra hominis sylvestris figura olim in marmore graeco visa fuit apud Venetos... Pariter Venetiis in marmore cujusdam arae templi sancti Georgii maioris, avium figurae conspiciuntur, ... Non desunt etiam marmora, quae pisces ostendunt; primitus Venetiis in templo Divi Johannis et Pauli, columna marmorea imaginem piscis Sardi demonstrat.* (Aldobrandi, *Musaeum metallicum.* Bononiae 1648, p. 762).

prefetto del cubicolo, involtolo in pannilini e messolo in apposita urna lo chiuse nel sepolcro dell'imperatore Leone, affinchè l'unione e l'affetto del padre non venisse meno dopo morto (Theoph. cont. 468). Costantino figlio di Leone, fu per qualche tempo compagno nell'impero con Alessandro suo zio, il quale morendo venne chiuso nel sepolcro del proprio padre, Basilio il Macedone (*Georg. Monacus* ed. Bonn. 874). Or fra i più importanti sarcofaghi descritti dall'anonimo ve ne ha uno di verde antico, (πράσινος θετταλός), nel quale era sepolto Basilio il Macedone, Eudossia sua moglie e Alessandro suo figlio.

Altre urne di altri marmi preziosi racchiudevano le salme di più antichi e più potenti imperatori; ma Basilio se non in potenza non aveva ceduto in pompa e splendore ai predecessori suoi, e quell'urna di verde antico nella quale riposavano le sue ossa e quelle di sua moglie e quelle del figlio doveva essere grandiosa anche in rapporto alla magnificenza della sua vita. È questa una osservazione avvalorata da quella lastra di marmo verde, che per riparare i rivestimenti della chiesa di S. Marco di Venezia venne levata, e sulla cui parte ridossata al muro vi ha un riquadro sagomato bizantino, e il foro d'una borchia; è manifestamente una parte di sepolcro, forse il coperchio, e alle sue proporzioni straordinarie quella lapide non poteva aver servito a un particolare. Fra i ricordi di quell'età ci è giunta la osservazione delle sepolture imperiali e fra queste quella di Basilio è la sola che regga al confronto colla lastra di verde antico a S. Marco; v'erano bensì altre tombe di verde antico, ma servivano a una persona sola, a imperatori sopra tutto, e dovevano quindi avere importanza e proporzioni minori.

Se la supposizione non è erronea, quelle sagome bizantine ridossate ad un muro di mattoni di S. Marco, erano state prima scolpite per adornamento del sepolcro di quell'imperatore Basilio, che morì di una ferita riportata mentre dava la caccia ad un cervo. (Ivelis, *Chronographia*, ed. Bonn., p. 55); il qual sepolcro andò cogli altri disfatto e disperso quando cadde l'impero Orientale.

La presa di Costantinopoli fatta dai Veneziani e Franchi nell'anno 1204 è un fatto di tanta importanza nella storia del medio evo, e che parve così portentoso da farne giungere la fama ai più lontani paesi del mondo allora conosciuto. I gemiti dei Greci, che videro invasa e spogliata la patria loro, non trova eco che in una menzione fredda e laconica delle cronache Veneziane, in una descrizione più calda delle cronache francesi. Qualche crociato racconta inorridendo delle cose vedute e, ignaro dei maneggi di stato, si attiene ai soli eventi che ebbe sott'occhio; v'ha il carteggio del nuovo imperatore d'Oriente, cui rispondono gli anatemi della Corte Pontificia; vi ha l'invidia di chi non aveva partecipato al bottino, e il quieto racconto negli annali di un convento al settentrione d'Europa, ove giunsero dopo lungo tempo le notizie offuscate di ciò che era avvenuto, e il rude commento dello Scita materialista, e le leggende del fantastico Orientale. Tutte assieme queste antiche memorie forniscono un materiale prezioso per determinare con qualche esattezza la dispersione di tanti tesori accumulati da secoli in quella seconda capitale dell'impero romano. Tutti parlano dei Veneziani e della parte di bottino a essi toccata, e poichè i marmi ne formavano la parte più importante insieme colle gioie e cogli arredi preziosi, e poichè quelli venivano adoperati ad abbellire la basilica di S. Marco, è opportuno di considerare brevemente le più importanti di queste memorie.

Nel trattato fra i Veneziani e i Franchi per la presa di Costantinopoli, dopo aver pensato alla basilica di S. Sofia, all'elezione del patriarca, all'amministrazione delle altre chiese, è soggiunto che le altre possessioni ecclesiastiche dovevano venire spartite secondo l'accordo: *Reliquae vero possessiones Ecclesiarum* dividi et partiri debent secundum ordinem praesignatum. (Lünig. Codex. It. Dipl. II 1959).

Sono ben note le avventure di Niceta, storico bizantino, che fu spettatore del saccheggio: «O ignominiosa conculcazione di adorabili imagini! egli esclama, — ed enumera i reliquiari rotti per levarne gli ornamenti, le mense, i vasi sacri, le suppellettili, insuperabili d'arte e di rara materia, e l'argento che adornava le tribune, gli amboni e le porte» (Nicetae Chronistae, ed. Bonn. 759); e piange il destino di Costantinopoli, arsa, ruinata, piange sui suoi tesori, sacri e profani, pubblici e privati, spogliati da un'orda di Occidentali, gente ignobile per lo più che aveva intrapreso, la navigazione a scopo di ladroneccio (ib. 774).

Un'altro storico, il Codino, non avendo molto da aggiungere sulla spogliazione, insiste sulla profanazione dei templi «mutati in stalla di cavalli» (Codino pag. 163.) ma anche in tanta iattura nessuno si sottrae alle solite barbogie ampollosità.

Racconta la Cronaca Magno (doc. 87) che Enrico Dandolo mandò da Costantinopoli: «*una croce dil legno de la qual essi sangue miracoloxo* etc. et *molte tavole de marmo* et colonne de *porfido* e *marmoro con molto musaico per adornare la giexia de S. Marco*». — L'asserzione viene ripetuta da altra Cronaca anonima (doc. 812), dalla Cronaca Barbaro (doc. 822) e dalla Cronaca Enrico Dandolo (doc 823). — Il Doge Andrea Dandolo (Chron. Muratori R. It. XII. 331), non ricorda che le reliquie portate a Venezia, e in generale quanto più ci allontaniamo dal tempo della conquista tanto più gli annalisti Veneziani affettavano di accennare appena al bottino; tocco delle sole Cronache della raccolta Foscarini, ora alla Biblioteca imperiale di Vienna,' le più importanti delle quali ho consultato a questo riguardo.

La Cronaca Morosini n.° 6586 riferisce che nel tempo del doge Dandolo «la plui parte de la gliexia de mis. Sam Marcho fo fabrichada de le piere et cholone marmori, sorchi, aduy de costantinopoli cò galie et nave a venexia, (pag. 51), e lo ripete la cronaca n.° 6117: piere, colone et zojellj (p. 63).

La Cronaca n.° 6239 scrive «che Enrico Dandolo *ala preda predita, desideroso nobilitare la cittade de molte degne cose della cittade di Costantinopoli pes ornare la Capella Ducal de S. Marco, mandò a Venezia di molte tavole et colone de marmoro et musaici* (p. 26); e lo ripete la Cronaca Barbaro n.° 6173 (p. 73).

La Cronaca di Antonio Morosini (CCXXXIV n.° 6586) racconta che: «i *zoiely e altre cose de grandissimo valor stady tuty de Imperadory antigi aquystady de molte patrie mis. lo doxie e da puo' q.lo ziõziãdo avieniexia a la chapela de mis. sam marcho fo co molta reverexia donade.* (p. 50).

Baldovino, imperatore di Costantinopoli, magnifica in una sua epistola la gran quantità di cose preziose trovate in quella capitale: quante l'Occidente intero non ne possedeva (Arn. Lubecensis, Chron. Slavorum, MDCLIX (p. 485).

Il pontefice Innocenzo III, scriveva indignato al Marchese di Monferrato, per le turpitudini commesse, e soggiungeva che, come non bastasse aver dato fondo alle ricchezze imperiali, vennero rapiti i tesori delle chiese, portando via le tavole argentee dagli altari, asportando croci, immagini e reliquie, e concludendo nell'interesse della Cristianità, che la chiesa Greca non avendo riscontrato nei Latini che tradimenti e nefandità, li aveva più in orrore dei cani: *ut meritos illos abhorreat plu squam canes.* (Gesta Innocentij III ch. XLIII).

Goffredo di Ville-Hardouin, crociato francese, nella sua storia della conquista di Costantinopoli, descrive soltanto gli arredi preziosi e le vesti delle quali fu fatto bottino: *et fu si granz li gaaienz fair que nus ne vos en sauroit dire la fin, d'or et d'argent et de vasselement et de pierres precieuses, et de samiz et de dras de soie et de robes vaires et grises et hermines, et toz les chiers avoirs qui onques furent trové en terre.* (ed. Firmin-Didot, LV, 249).

Roberto de Clary, che prese parte anch'esso alla conquista di Costantinopoli, scrisse nel 1207 in dialetto piccardo il racconto di quella spedizione, che si conserva Mss. a Copenaghen: egli è pieno d'ammirazione per le bellezze monumentali di quella città e ferma la sua attenzione sulla chiesa degli Apostoli: *Si I gesoient en chu monstier VIII (?) cors d'Apotres, et si i estoit le colombe de marbre on notre sires fu loies archois qu'il fust mis en le crois; et si disoit on que Constantius li empereres i gesoit et Helaine e. asses autres empereeurs* (ch. LXXXVII. Ch. Hops. *Croniques greco-romanest* Berlin 1875).

Negli Annali genovesi c'è l'intonazione rivale: «*Postmodum vero obliti dominice crucis receptionem et ipsam crucem proitientes Costantinoplium perrexerunt et civitatem ceperunt et expoliarunt, ecclesias expoliantes et cruces et testes evangeliorum crustantes et reliquias sanctorum inter se dividentes huc et illuc miserunt* (Ogerii Panis. *Annales* in Pertz. *Mon.* XVIII, 121).

Pietro Bizaro racconta (*Hist. Genuensis*, 26) che quando i Veneziani impossessatisi di alcune reliquie e d'un pezzo non piccolo della S. Croce, la mandarono in patria insieme con altre merci, la nave Veneziana venne catturata da due triremi Liguri, e fra le altre cose anche il pezzo della S. Croce venne portato a Genova con grande indignazione dei veneziani: *quod sane Venetorum animos ad maximam indignationem concitavit.*

Non differisce molto dall'acrimonia Genovese il racconto di Guglielmo di Tiro, il quale soggiunge che i Veneziani ebbero maggior parte di bottino poichè durante la notte ne caricavano le loro navi: *Quant li Latins orent prise Constantinople, ils orent l'escu Dieu embracié devant ejus, et tantost com il furent eus, il le jeterent jus, et ambracierent l'escu an deable. Il corurent a saint iglise premierement et roberent les abaies... Cil qui plus en orent furent li Veniciens, qui emportoient de nuit à lor nes.* (Guillelmi Tyrii. *Cont. hist. belli sacri* in Marten *vet. script.* V. 666).

Gli Annali Herbipolenses della Francia orientale, anno 1204, Aprile 13, al titolo *Devastatio Costantinopolitana,* raccontano con una certa minutezza la presa della città; ma non danno altro ragguaglio del bottino, se non che tre torri erano piene di argento: *Omnia spolia et lucra nostra in commune posuimus, et maxime tres turres argento implevimus.* (Pertz. Mon. XVI, 12).

Nel *Chronicon* di Ottone Samblasiano, dall'anno 1146 al 1209, viene accennato allo sperpero per l'occidente delle dovizie dei greci; molto oro e reliquie di Santi innumerevoli: *Venetiam ex maxima parte transductus est; aliis regionibus civitatibusque eisdem reliquiis thesaurisque admodum ditatis* (Boehmer. Fontes. Rer. Germ. III, 635).

Nel *Cronicon Syriacum* di Abulpharagio, viene sopratutto accennato il bottino di suppellettili ecclesiastiche, fra gli altri gli adornamenti dei messali: *aphai ewangelie,* che il Wllen ha tradotto *die Verzierungen der Evangelienbücker* (o. c. V, 306).

La Cronaca di Novgorod enumera particolarmente le suppellettili sacre, le colonne rivestite d'argento a S. Sofia, le dodici grandi croci, la mensa dell'altare incastonata di gemme e di perle, i quaranta calici e inuumerevoli candelabri d'argento, i libri sacri, e quaranta turiboli d'oro e vasi inestimabili; e così dicasi dei tesori e delle reliquie delle altre chiese. «Meno quella della Vergine, tutte le altre chiese e monasteri, sia dentro che fuori della città, vennero spogliati; e il loro numero e la loro bellezza è cosa indescrivibili». (Cronache russe edite dalla Commissione Archeografica di Pietroburgo 1841, 4 vol. III, — cf. l'edizione di Mosca 1819, e la trad. latina in Hops *Chron. Greco-Romaines*, p. 97-98).

Queste descrizioni si rassomigliano, e mancando la nota caratteristica di quell'avvenimento, sia per la natura sua propria, sia pel tempo in cui avvenne, potrebbero applicarsi anche ad avvenimenti successi altrove, in altri tempi; così, quando più di due secoli dopo, Costantinopoli subì un nuovo saccheggio per opera di Maometto II, le stesse profanazioni e spogliazioni si ripeterono, e l'annalista che non vede materialmente che le cose avvenute al suo tempo se ne esagera l'importanza, e inconscio, si querela alla stessa guisa che altri si querelarono tanto tempo prima di lui. (Ant. Bonfinii, *Rer. Ungaricarum* d. III, l. VIII.).

Esiste per fortuna nella Biblioteca Bodlejana di Oxford un manoscritto greco, che senza diffondersi soltanto sulle generalità del bottino, nota qualche particolare interessante per noi. Viene attribuito allo storico Niceta di cui abbiamo parlato, colle opere del quale va passabilmente d'accordo, «ma ri-

guardo agli oggetti d'arte contiene altre importanti notizie» (Kraus. *Die Eroberungen von Costantinopel*, p. 54). Importanti sopratutto le notizie intorno le profanazioni dei sepolcri degli imperatori, che già considerammo nella chiesa dei SS. Apostoli, qual viene descritta nel Ms. Bodlejano: (Wilken. Gesch. Beilagen, p. 17). I Latini trovarono un nuovo modo di saccheggio. Aprirono cioè i sepolcri degli imperatori (τάς γὰρ τῶν βασιλεών θήκας ἀνοίξαντες) ai SS. Apostoli, e di notte li rubarono degli ornamenti d'oro, delle corone di perle, di pietre preziose. Meravigliarono di trovare il cadavere di Giustiniano ancora intatto, ma non per questo desistettero dallo svaligiarne la tomba.

Ammessa la verità di questo racconto, — e le relazioni concordi sui sacrilegi commessi durante il saccheggio di Costantinopoli, non c'indurrebbero a prestare meno fede a quest'uno — resta a giudicare questo fatto in relazione al tempo, e collegarlo colla susseguente dispersione dei marmi delle tombe saccheggiate.

Malgrado che ai nostri giorni il culto delle sepolture venga meno, come ogni altra cosa che si raccomanda al solo sentimento, e che l'arte industriale renda molto meno solenne l'omaggio che mandiamo ai nostri estinti; pure un senso istintivo di orrore ci prenderebbe all'idea di scoperchiare una tomba per levare di dosso al morto i suoi indumenti, o di buttar questo fra le ortiche per portar con noi la sua cassa e valercene ad altri usi.

Nel milleduecento, vigeva ancora un editto del IV secolo, emanato dagli imperatori Costanzo e Giuliano, che minacciavano forti pene a quelli che violavano i sepolcri, «perchè in tal guisa commettono due misfatti, l'uno nello spogliare i morti col fare a pezzi la loro tomba, l'altro nel macchiare i rivi fabbricandone gli edifizii con sì fatti materiali (1).

Ma nè i conquistatori Occidentali ricordavano le leggi romane, nè ricordandole avrebbero voluto applicarle a beneficio d'un popolo di razza diversa, e di differente religione, e del quale ricordavano la passata slealtà e burbanza, e di cui si trovavano sotto occhio e sotto mano le ricchezze. — Il Manoscritto Bizantino non narra cose incredibili; anzi leggendo quel passo che riguarda le tombe degli imperatori, io lo considerai come una conferma delle induzioni a cui mi aveva condotto l'indole propria, il temperamento, direi, dei conquistatori col quale m'ero già alquanto addomesticato.

Per quanto sieno scusabili i Veneziani, non potremmo per questo fare a meno di simpatizzare per coloro che, alieni forse dalla profonda corruzione che trascinava l'impero d'Oriente alla sua ultima rovina, sollevavano un grido di dolore, che giunse alla posterità come rimprovero a chi pur rovesciando vieti sistemi e forme crudeli di governo poteva risparmiare quello che la morte aveva coperto del velo del perdono e che il Tempo aveva accolto a sè e santificato da secoli. Ma i Bizantini, per atroce che sia l'insulto fatto alla tomba dei loro grandi nell'anno 1204, non meritarono dinanzi al tribunale della storia quella deferenza che si procurava qualche altro popolo; essi che pochi anni prima si rendevano colpevoli di quelle stesse profanazioni che rimproveravano ai conquistatori.

L'anno 1197 l'imperatore Alessio di Isacco Angelo, non sapendo come pagare un'indennità a Enrico VI, impose la così detta tassa tedesca, «ma temendo una rivoluzione tentava di impossessarsi dei tesori delle chiese, e non riuscendo ricorse alla spogliazione dei sepolcri (Muralt. *Chronographie Byzantine*, II, 253).

«I sordi e muti sepolcri che non avevano un difensore, scrive lo storico contemporaneo, vennero aperti, e ad alcuno degli imperatori, per quanto le loro gesta fossero state famose, non venne lasciato che l'urna di pietra, fredda e ultima veste, e d'ogni prezioso ornamento vennero spogliati». (*Nicetae, Chroniatae*. 632).

Ai conquistatori di pochi anni dopo quegli ultimi e freddi involucri alle ossa dei Monarchi d'Oriente, ψυχρὸν καὶ τελευταῖον κάλυμμα, parvero belle tavole di marmo, e nell'atto stesso che vi mettevano su le mani per tradurne qualcuna alle loro navi veleggiando col proprio carico verso Venezia, la spogliazione fatta al monumento dei grandi della terra, ma tiranni e ingiusti, doveva sembrar loro riparata incastonando quelle pietre sulle pareti di quel Tempio dedicato all'Evangelista, nel cui nome combattevano per la libertà e amministravano la giustizia.

I sepolcri rimasti a Costantinopoli furono a mano a mano dispersi. «Sulla strada che da S. Sofia, va alla porta Adrianopolitana, narra un viaggiatore del secolo XVI, vicino al luogo dove sorgeva il tempio degli Apostoli, si mostra un solio di porfido, vuoto e privo di coperchio, lungo 10 piedi, alto cinque e mezzo. I Greci e i Turchi dicono esser quello di Costantino il Grande, (P. Gyllii, *de topographia Constantinop*. IV, 2).

Un viaggiatore più moderno osservava un altro sarcofago: «Vicino alla spiaggia scendendo al porto notammo il più bel *Soros*, che conosciamo. Era tutto di *lapis atracius*, ossia *verde antico*, in cinque pezzi; su un lato portava scolpita una croce, prova che era lavorato nel tempo degli Imperatori Cristiani, ma era una tomba degna del più altero sovrano dell'impero Orientale. Udimmo poi che il nostro Ambasciatore ne aveva fatto richiesta e sarà forse già in Inghilterra (2) (Clarke, *Travels*. II, III. 479). — Non sappiamo su quale autorità il Tafel, per dedurre che questi sarcofaghi vennero appositamente tagliati alle cave, «asserisca che erano monoliti (*De marmore viridi veterum*. Abbandl. del K. Bayer. *Akad. der Wissenschaften* II, 149); certo però potevano esserlo, e ce lo prova la vasca da bagno nel mezzo del Bargello a Firenze, bel monolito di verde antico, ricavata probabilmente da un antico sarcofago.

Ancor oggidì, vicino alla porta d'ingresso della chiesa dell'Agios Pantocrator, convertita in moschea, trovasi un sarcofago di verde antico che serve adesso alle abluzioni dei turchi (Salzenberg, l. c. 120).

Alberto Magno, che nacque l'anno 1193, narra nel suo libro *de Mineralibus* (doc. 85) che trovandosi da giovane a Venezia, vide segare i marmi per rivestirne le pareti di S. Marco: *dico igitur quod me essente Venetiis, cum essem juvenis, incidebantur marmora per terras ad parietes Templi ornandos.* (V. nota prima pag. 39) Erano i marmi venuti da Costantinopoli. Legatone uno e congiungendo assieme i due pezzi si trovò che le vene del marmo componevano una testa bellissima di re colla corona e lunga barba. — Chissà se fra i tagliapietra v'era alcuno che avesse fatto parte della spedizione notturna alla chiesa degli Apostoli? Sappiamo soltanto che avendo taluno domandato al giovane tedesco la cagione per cui la fronte di quella figura fosse come stirata verso il vertice del capo, egli spiegò il fenomeno naturale dicendo che quella pietra era formata dall'addensamento di vapore, e in quel punto medio la maggior temperatura l'aveva fatto ascendere più del bisogno.

Questo è quanto io so della provenienza di alcuni marmi che decorano la nostra Basilica, di molti altri sarebbe facile ripetere le altrui congetture, e farne anche delle nuove; ma poichè di alcuni di essi non si sa neppure che cosa siano, e d'altra parte io ho speranza di poter determinarne la provenienza, studiato ch'io abbia l'Oriente visitandolo, perciò altre informazioni intorno al loro uso primitivo le otterrò forse più tardi, quali oggi non potrei nemmeno supporne. Ma basti aver considerato le pareti del nostro tempio, rivolgiamo ora l'attenzione al suo pavimento.

IL PAVIMENTO.

....auro sublimia testa linuntur
Nigra sub imposito marmore terra latet.
(Ovid.).

Restando a noi di considerare i marmi adoperati nel pavimento e la loro distribuzione, sceglieremo una parte di esso che ne rappresenti le qualità principali; e per far questo gioverà salire alla loggia interna da dove si abbraccia collo sguardo la navata della chiesa. È singolare il grande *peribolum* quadrilatero, anticamente chiuso da parapetto o *cancellum* a lastre e riservato ai cantori, composto di marmo Proconnesio, fra la navata maggiore e il Coro. Le lastre quantunque di dimensioni straordinarie vennero tutte ricavate da un solo masso, corrispondendo fra loro le venature dei vari pezzi. Questa superficie bianca, venata di grigio-azzurognolo, tutta spaccata, avvallata pel cedimento della cripta sottostante, è contornata di fascie e tasselli a figure semplici geometriche di marmo bianco e di porfido rosso e verde; sulla navata principale queste fascie racchiudono altre grandi lastre, di marmo greco, contornate di marmo porta-santa o di lumachella; o grandi dischi monolitici, e circoli formati di tasselli triangolari di porfido e serpentino o di listelli a zig-zag alternati degli stessi marmi. Sulla navata a destra il mosaico è figurato, e vi si scorgono ancora alcuni pavoni dalla lunga coda occhiuta. Nel braccio destro della Crociera abbiamo mosaici del rinascimento a combinazioni di figure geometriche di marmi occidentali, che simulano recessi, o ostentano di mettere sotto i piedi le più minute e trite combinazioni che mai uscissero dalla mano d'un intarsiatore. La navata a sinistra, ristaurata pochi anni or sono ostenta la sua superficie liscia, la simmetria, l'esattezza, il meccanismo moderno, povera di colore, priva di sentimento. Forzandosi di considerare questo pavimento moderno come una copia dell'antico, si sente che non ne riproduce neanche le particolarità tecniche dell'esecuzione, che in una copia ritenuta fedele non dovrebbero venire alterate neanche coll'intenzione di far meglio, come raccomandava Plinio Secondo: *rogo ut artificem, quem elegeris, ne in melius quidem, sinas aberrare.* (IV. XXVIII).

La parte più antica e più importante del pavimento a mosaico di San Marco è quella della navata centrale, e sopratutto le fascie che contornano le lastre di marmo. La loro combinazione del porfido rosso d'Egitto col porfido serpentino verde di Laconia, come nelle più antiche basiliche Romane e Bizantine, è tutt'oggi designata col nome di *opus alexandrinum.* — Fu l'imperatore Alessandro Severo che adornò d'un pavimento di questi marmi le Terme di Carcalla: *Alexandrinum opus marmoris de duobus marmoribus, hoc est porphyretico et Lacedaemonio primus instituit* (Hist. Aug. Lampridii, Alex. Sev. XXIV). Il suo antecessore Eliogabalo aveva fatto lastricare con questi marmi i cortili del Palazzo, ma vennero levati poco dopo e segati (id. — Heliog. XXIII).

Le combinazioni più caratteristiche dell'*opus Alexandrinum*, e delle specie affini nel pavimento della Basilica di S. Marco sono identiche a quelle illustrate dal Salzenberg nella chiesa di S. Giovanni a Costantinopoli, e sono i triangoli isosceli a corone circolari a fascette a zig-zag alternati di porfido rosso e verde e separate da fascette di marmo greco, o a comparti geometrici formanti quadrati, circoli concatenati fra loro. Questi tipi si riscontrano nelle chiese Bizantine di Ravenna, e in alcune della costa orientale dell'Adriatico; così ad esempio l'abside della chiesa di Parenzo mostra identiche alle nostre le fascette a zig-zag di porfidi alternati (v. Hübsch, *Altchristl kirken*, pl. XXIX). Nelle più antiche cattedrali delle città dell'Estuario Veneto, sino a Grado ed Aquileja, conservano invece l'antico mosaico a pezzetti di marmo e per l'esclusione dei porfidi rossi e verdi appariscono assai più povere di colore.

I primitivi pavimenti a mosaico dei Veneziani rassomigliavano forse a quelli di Grado, e a quelli che ancor oggi si scoprono scavando sul sito delle città romane nel nostro territorio; ma, venuti in contatto coi Greci di Costantinopoli essi appresero ben presto e usarono la più ricca forma di tali decorazioni, e introdussero così altre forme ornamentali e i pavoni dalle ricche

(1) Imp. Costantius A. ad Populum:
Qui aedificia manium violant, domus ut ita dixerim defunctorum, geminum videntur facinus perpetrare; nam et sepultos spoliant destruendo, et vivos polluunt fabricando. Si quis igitur de sepulcro abstulerit saxa, vel marmora vel columnas, aliamve quamcumque materiam, fabricae gratia, sive id fecerit venditurus, decem pondo auri cogatur inferre fisco. (Cod. Theodos. IX, XVII, 4).

(2) Vane riuscirono le ricerche per conoscere come sia andato a finire questo sarcofago; ringrazio ad ogni modo l'architetto Philip Webb di averlo con tanta premura cercato nei musei di Londra. Il Prof. J. H. Middleton, dell'Università di Cambridge, non crede che in tutto il regno Unito si trovi un sarcofago di verde antico, o uno qualsiasi di lavoro bizantino di qualunque altro materiale. Forse quello veduto dal Clarke, rimasto a Costantinopoli, serve ora di abbeveratoio o da bagno.

code. Ci mancano a vero dire buoni ragguagli intorno ai primitivi pavimenti delle basiliche Orientali: appena il continuatore di Teofane ci fa sapere, che il pavimento della *Chiesa Nuova*, costrutta da Basilio il Macedone, era di varie pietre preziose connesse assieme a mosaico, con belli e vari pavoni, per grandezza e forma ammirabili. (Theoph. cont. — *di Basilio Macedone*, Ed. Bonn. 319).

Lo stesso scrittore bizantino descrive il pavimento del cubicolo imperiale, dove pur s'ammirava un pavone composto di lucidi pezzetti di pietra racchiuso da un circolo di marmo Cario, congiunto da fascie dello stesso marmo ad altro circolo maggiore; quattro fascie di verde antico siccome rivi o fiumi si stendevano verso gli angoli della casa, e nell'interno quattro eguali di vario e sottile lavoro musivo, di tale espressione e così bene imitati che sembravano vivere, anzi che stessero per spiccare il volo (Theoph. ib. 333).

Le fascie poste nei pavimenti bizantini, a rappresentare fiumi non hanno men valore come simbolo religioso, se è vero che denotassero i quattro fiumi dell'Eden, che come simbolo naturale ricavato dal colore proprio del marmo. Peccato che non ci restino elementi bastevoli per conoscere il simbolismo dei colori presso i Bizantini, che certo dovette influire, anche se inavvertentemente, sull'arte Veneziana; pare certo intanto che i fiumi si rappresentassero verdi. Così secondo la descrizione anonima della basilica di S. Sofia *(Antiq. Ipolit.* l. IV), l'imperatore Giustiniano inviò il Patrizio Manasse all'isola Proconneso per levar marmi a similitudine della terra; i marmi verdi imitavano i fiumi che scorrono nel mare. Il marmo Proconneso a macchie grigio-cerulee si direbbe che dovesse prestarsi meglio alla rappresentazione del mare, lasciando al verde di simulare la terra, ma i documenti dicono tutto il contrario, nè abbiamo modo di confutarli; d'altronde il verde antico fu sempre più pregiato anco perchè più raro, e i pavimenti dovevano anzitutto esprimere la rarità relativa dei marmi in essi impiegati. Al punto poi in cui era giunto il simbolismo in altri rami dell' arte Bizantina non c'è da meravigliarsi se esso si trova poco in relazione colla realtà delle cose in quest'uno.

PILE E RELIQUIE MARMOREE. — Questi oggetti appartengono piuttosto alle suppellettili sacre: ma ciò non ostante sono così determinatamente distribuiti nella nostra basilica, e figurano così in relazione, quasi complemento necessario di un edificio bizantino, che occorre farne menzione, anche per l'importanza che offre il materiale di alcuno di essi.

E incominciando dalle pile o catini per l'acqua benedetta, osserveremo quelle due maggiori nella navata centrale. Quella a destra è di porfido rosso poco profonda e di lavorazione semplice, — quella a sinistra è di bigio antico con anse a foglia di palma, che si direbbero di lavoro persiano, e che al foro di scolo, ora otturato, sembra aver servito di vasca a qualche fontana. Nella navata sinistra è bella una vaschetta di marmo greco adorna di figure, come quelle di scuola pisana in alcune chiese Toscane. Una piletta minore di basalte o altra roccia feldspatica è nella crociera a destra e una consimile di un finissimo granitello bianco e nero è nella cappella di S. Pietro. La vasca battesimale in Battistero è d'una breccia, che piacque al Sansovino così che trovandola adoperata per uso manuale la fece lavorare per l'uso cui serve adesso.

Nella descrizione altrove riferita della Chiesa Nuova di Costantinopoli, troviamo menzionate le due fiale o vasche (φιάλα) nel vestibolo del tempio. Quella collocata nel lato verso mezzogiorno era « di pietra egizia, o come si suol dire Romana », vale a dire di porfido rosso; quella verso tramontana era di pietra così detta Sagaria (τοῦ Σαγαρίου λεγομένου λίθου). — (Theoph. cont. 327). Delle due pile o vasche maggiori della basilica di S. Marco, quella a mezzogiorno è di porfido, come nella chiesa Costantinopolitana, e quella a tramontana è di bigio antico, marmo che non possiamo per ora identificare con alcuno di quelli menzionati da scrittori greco-bizantini. Le pile che si ammirano a S. Marco vennero qui certo dall'Oriente; non potremmo poi dire se appartenessero alla Chiesa Nuova, poichè simili vasche dovevano avere le altre importanti basiliche di Costantinopoli; come non sappiamo se la vasca di porfido tenuta alla destra del tempio (cioè a mezzogiorno) fosse una pratica seguita in tutti gli edifici sacri che disponevano di una pila di questo materiale, tenuto in gran pregio dai bizantini.

APPENDICE.

ALTRE RELIQUIE MARMOREE.

Non concerne veramente il nostro scopo se non considerarne il materiale; ma ci accorgiamo però ben presto che, se da un lato la tradizione o la credenza comune attribuiscono a certi pezzi singolari di marmo nei luoghi sacri dell'Oriente una provenienza che li rendeva venerabili al pellegrino e al fedele, non meno interessanti essi riescono al litologo per la natura della pietra, la quale per qualche sua singolarità o bellezza attrasse prima l'attenzione e aiutò a formarsi attorno ad esse la leggenda; e questa più tardi soverchiando il valor della materia rese tali pietre interessanti e venerabili, anche indipendentemente dal valore materiale che avevano in origine.

Nel battistero di S. Marco la mensa dell'altare è un masso di granito rosso d'Egitto, sul quale si crede predicasse Gesù Cristo, e fu, dicesi tolto a Tiro dal doge Domenico Michiel nel 1126; nella stessa cappella è ridossata al muro una tavola di marmo greco, che appartenne, secondo la tradizione, alla prigione di San Giovanni, e mostra nelle macchie rossastre traccie del suo sangue; nella cappella Zeno è una tavola pure di marmo greco con una ampollosa iscrizione, la quale paragona a Mosè l'imperatore Michele Paleologo, perchè aveva fatto costruire un acquedotto a beneficio di Costantinopoli; ciò ha fatto credere fosse quella dalla quale Mosè fece scaturire l'acqua nel deserto.

Riferisce Wilheem (*Geschichte der Kreuzzüge* V. 307) che delle reliquie di Costantinopoli il vescovo di Troyes portò in patria un gran bacile di marmo incastonato d'argento e munito di un'iscrizione greca.

Fra le reliquie di tale specie pervenute in appresso alla nostra Basilica è notevole il maggior frammento della colonna della flagellazione, di porfido rosso, recato dai monaci Francescani dal sepolcro di Gerusalemme e collocato sull'altar maggiore (Pauli Rammusii, *de bello Costantinop.* Venet. 1604, p. 133).

Le reliquie di tale specie, disseminate per tutta Europa dapprima dai pellegrini e dai crociati, poi dai monaci che mantennero le comunicazion colla Terra Santa, anche sotto il dominio maomettano, avevano pel fedele che li ricercava in quei siti lontani dove era nato e s'erano svolti i primi fatti del Cristianesimo, un'interesse che non poteva scemare, quand'anche per la simultanea presenza degli stessi oggetti ritenuti avere la stessa provenienza in due luoghi diversi, almeno uno di essi doveva ritenersi supposto. Ma in questo gli Orientali sorpassarono ogni nazione europea, e Costantinopoli, se volgeva a sè la bramosia dei fedeli per la custodia dei corpi santi, quanto a reliquie marmoree e oggetti simili poteva venir considerata un vero museo; un museo intendiamo, nel senso più comune della parola; dove cioè un oggetto, perdendo il maggior suo valore di quando trovavasi a posto e ricordava direttamente un fatto avvenuto anteriormente, o testificava del ricordo di quel fatto, viene poi accatastato con altri, per l'istinto raccoglitore che invade periodicamente la razza umana. Così nella Chiesa dei SS. Apostoli si conservava un frammento marmoreo, portato da Roma, sul quale erano improntate come sulla cera le vestigia di S. Pietro. Dinanzi all'altare stava la colonna marmorea della flagellazione, e nel monastero al Pantocrator si conservava la tavola sulla quale Cristo fu deposto dalla Croce *(Liber Peregrinus, seu descriptio SS. locorum Caesareae civitatis* (C. P.) in Riant. *Exuviae Golit.* II. 225); lo storico Codino (p. 142) ricorda inoltre il pozzo di pietra sul quale Gesù sedeva mentre parlava alla Samaritana, e perfino le trombe al suono delle quali caddero le mura di Jericò!

Questo è quanto io so ed ho creduto opportuno di riferire intorno ai marmi di S. Marco; la maggior parte delle notizie pervenuteci in tal proposito non essendo che un ingombro, ho creduto di lasciarle a parte per comodo del ricercatore di cose inutili; altre notizie ho dovuto purtroppo ommettere, perchè restando sinora allo stadio di supposizioni infondate, di chimere, di vuote discussioni, non volli infliggere ad altri le noie che aveva provato io stesso nel leggerle; altre notizie infine sono quelle che si riferiscono ai giacimenti nelle cave di alcuni marmi antichi. Mi resta nondimeno la speranza di poterne un'altra volta pubblicare nel modo più accessibile a tutti quelle più speciali informazioni ch'io avrò potuto raccogliere su questo argomento e quegli studi e rilievi che avrò potuto fare sulle antiche cave e sull'uso che i marmi hanno avuto nelle Chiese e nei monasteri del Levante.

GIACOMO BONI.

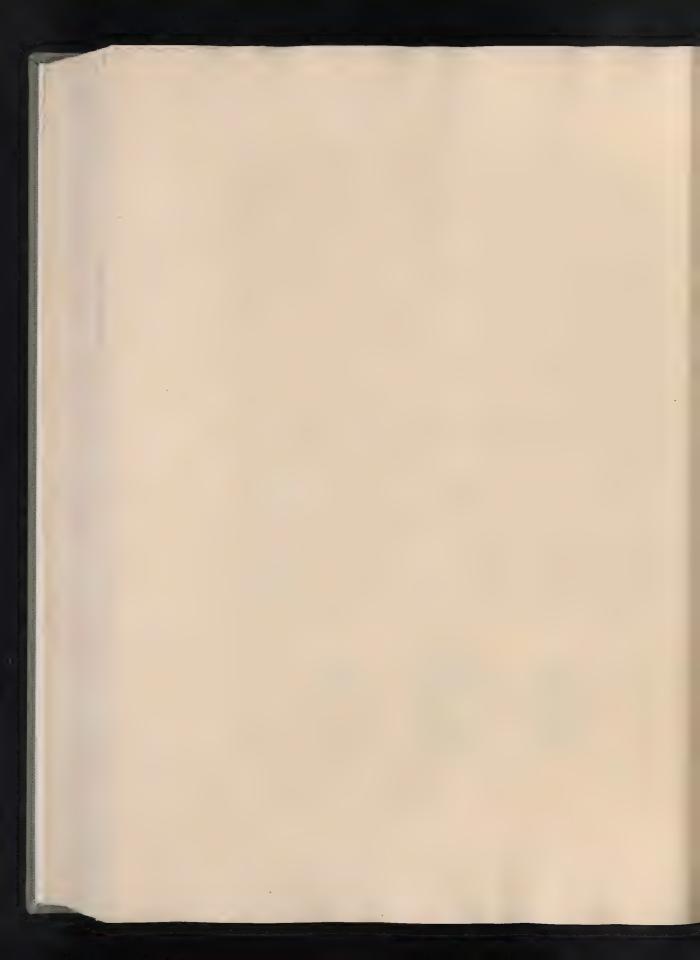
n) Leone. — Sigillo. — Osella di Paolo Renier. — Sigillo della compagnia dei Corrieri Veneti.

XVI.

LE VALVE.

XVI

DAVID PPHA
S. MA RIA
S GA BRIEL
S MI CHAEL
IHS XPS
S IOHS BAPTIST
S. MAR CUS
S. MA TTEUS
S. IOHS EVG

XVI

LE VALVE.

LA BASILICA DI S. MARCO, fu anche detta, con espressione poetica: « la Basilica dalle undici porte di bronzo » ma le porte sono più di undici, nè tutte hanno valve di bronzo, nè tutte eguale imdortanza. Alcune però meritano particolare attenzione per il loro pregio intrinseco, come opere d'arte, come antichi e preziosi cimeli, e come ricordi storici e documenti di discussione.

Otto sono le porte allo esterno della chiesa, cioè cinque sulla facciata principale, e di queste una a guisa di finestra; una sulla facciata a mezzodì verso la piazzetta; una sulla facciata a nord verso San Basso, detta la porta dei fiori perchè fuori di essa si vendevano i mazzi per offerte agli altari; e l'ultima costruita di recente verso il cortile del Santo Uffizio.

Tre sono sulla fronte interna dell'Esornatece.

Due nella cappella Zeno.

Sei nello interno della chiesa, cioè una dirimpetto l'altare della Madonna nel braccio nord dell'esornatece, una che mette nella cappella di San Isidoro, una che conduce al Battisterio, due alla Cripta ed una al Tesoro.

Una finalmente che dal Presbiterio mette alla Sacrestia.

In totale sono venti porte principali.

Non occorre trattenersi sulle porte che hanno valve o cancelli di fattura moderna, anche se eseguite sopra disegni antichi simili a quelli di altre valve della chiesa: come le due fuse nell'anno 1871 in ferro e poste agli ingressi della Cripta, le due che, in fianco alla porta maggiore nell'atrio, mettono alle scale per le quali si accede alle loggie, quella fusa parimenti in ferro nel 1866 per la porta che mette nel cortile del Santo Uffizio, e quella del Tesoro che è un cancello interamente moderno. Del pari basterà accennare che altre porte vi sono: quella che mette nell'atrio del palazzo ducale, e altre tre che conducono al cortile dello stesso palazzo, alla casa patriarcale e alla sacristia della chiesa, le quali tutte hanno semplici serramenti in legno affatto moderni e senza alcun valore artistico.

Le valve adunque che meritano attenzione e studio sono sette nella facciata esterna della chiesa, tre nell'atrio, due nella cappella Zeno, tre nell'interno ed una nel presbiterio. In tutto sedici valve, delle quali diremo separatamente.

LE VALVE ESTERNE.

Sono sette, cioè una centrale e quattro laterali nella facciata principale, una nella facciata a mezzodì ed una in quella a tramontana.

Tutte queste valve, tranne la centrale, sono interamente fuse in bronzo, espressamente eseguite nelle misure volute pei fori cui sono destinate, cinque a porta e una, che è l'ultima a destra di chi guarda la fronte della chiesa, a finestra, in una sola partita mentre le altre sono a due. Evidentemente sono fattura veneziana, la centrale è più antica, le altre sono dei secoli XIV e XV, e quella a finestra è più moderna. La seconda porta a sinistra di chi guarda la chiesa reca nella fascia traversale della partita sinistra, la seguente iscrizione:

✠ MCCC: MAGISTER BERTUCIUS AURIFEX VENETUS (1) ME FECIT. Simili a questa sono le altre due minori, quella però a sinistra è più riccamente lavorata, ed evidentemente è fattura di epoca posteriore.

Ogni partita di queste valve è divisa, da una fascia eguale al contorno, in due scompartimenti. La fascia è sagomata agli orli, e sul fondo porta scolpite figure di santi o rose di carattere bisantino. Gli scompartimenti sono a trafori, fatti con una serie di archi ad alto peduccio, egualmente di carattere bisantino, sovrapposti gli uni agli altri, con effetto armonico ed elegante. Quando le valve sono chiuse, scomparendo le fascie laterali, risalta la croce formata dalle fascie centrali e dalle traversali.

L'ultima porta della fronte principale, verso la piazzetta è ad uso di finestra ed illumina la cappella Zeno. La valva eguale alle altre per disegno, è però fissa e ad un solo scompartimento di archetti, e come si è detto è di lavoro più recente.

La porta centrale è dello stesso genere di disegno, ma più antica e di struttura differente. Qui il traforo ad archetti, più grandi però di quelli delle altre porte ed a forma più marcatamente bisantina e più rozza, è addossato al portone di legname foderato di lastre di bronzo sulle quali, al centro di ogni archetto, è posta una rosetta. Ogni partita è di un solo scompartimento di archetti, e la fascia che li chiude non gira tutto all'intorno, ma solamente ai lati. Questa fascia è formata da grossi cordoni, a disegno diverso, che racchiudono una lastra di bronzo nella quale sorgono a eguali distanze eleganti rosoni. Una bellissima decorazione di questa porta è la linea di dieci teste di animali, una differente dall'altra, di antichissimo getto, che tengono ciascuna in bocca un anello di ferro, per cui vi sono dieci anelli che servono di maniglia.

Esaminando attentamente questa valva si scorge che non è fatta per la porta cui serve. Le fascie laterali vi furono allargate, mancano le fascie all'alto ed al basso, per cui il contorno non è compiuto; all'alto poi vi è una aggiunta in semplice lamina di ferro. Se dunque è vera la tradizione che taluna delle porte di bronzo della basilica di San Marco fosse tolta dal tempio di Santa Sofia di Costantinopoli e qui recata nel 1204, potrebbe credersi fosse questa, sebbene non corrisponda alle misure dei fori di S. Sofia; e che appunto sul disegno di essa, ma a trafori per dar luce all'atrio, fossero poi state eseguite in Venezia le altre 4 della facciata. Il carattere più marcatamente bisantino di questa grande valva centrale, il non trovarsi perfettamente adatta alla porta cui serve di serramento, e il rapporto di data fra il congetturato suo arrivo a Venezia e la costruzione delle altre valve di eguale disegno per la facciata potrebbero giustificare questa opinione. A meno

(1) Bertuccio da l'Anguila, apparisce nella Matricola Orefici.

che non sia l'antica valva della porta centrale della basilica primitiva dei Partecipazi, di cui alcuni frammenti del contorno, sono forse quelli che di recente vennero incastrati nel muro esterno della chiesa sul cortile del S. Ufficio.

LE VALVE DI FRONTE NELL' ESORNATECE

Le valve di bronzo dell'atrio di San Marco, e precisamente la principale di fronte all'ingresso e quella a destra del riguardante, occupano un posto eminente fra gli avanzi dell'arte bisantina in Occidente. Ci conducono esse alla conoscenza di quella tecnica che per una serie di secoli fu d'esclusiva proprietà dell'Oriente, e che più tardi cioè nel secolo XV penetrò in Occidente, ristretta però a piccoli oggetti di arte ornamentale.

Queste valve sono di legno con una fodera di bronzo, sopra la quale o sono applicati disegni e croci ornamentali a rilievo o sono intagliate figure damaschinate in argento, fatte cioè con fili d'argento incastrati in canaletti che formano appunto la figura, la quale nell'interno è collo scalpello o col bulino più minutamente lavorata. La superficie delle teste, delle mani e dei piedi, per farle risaltare maggiormente, sono riempite di lastre d'argento sulle quali con fini tratti sono segnati i lineamenti del viso. È una tecnica che stava accanto a quella degli smalti e dei nielli, i quali differiscono da questa damaschinatura soltanto per la materia usata, e non è un ritrovato dell'êra cristiana essendo già usata dai popoli civili dell'antichità dai quali l'ereditarono specialmente i bisantini, di modo che tutte le opere di tal genere dei primi anni del medio evo debbonsi riferire a Bisanzio, essendo state eseguite colà o certamente per opera d'artefici bisantini.

Ed è perciò appunto che queste valve e particolarmente quella a destra furono credute un trofeo della presa di Costantinopoli del 1204, e non mancarono argomenti a sostegno, ma le ricerche fatte in questo secolo e lo studio fatto nella presente circostanza, tolgono ogni fondamento a questa credenza.

La porta principale nel centro dell' esornatece è in due partite, ciascuna delle quali con un disegno reticolato che forma otto file da tre rettangoli ciascuna. Il metallo come si è detto è bronzo damaschinato, sebbene alcuni scrittori, riscontrato sotto una leggera raschiatura il color giallo oro, asserissero che la valva fosse di ottone, altri di rame con lega d'oro. La fila superiore e l' estrema inferiore di ciascuna partita portano nei rettangoli alcuni particolari lavori ad alto rilievo. Nella superiore veggonsi sei croci di forma speciale, e simili a quelle che ornavano la porta della basilica Ostiense (San Paolo) di Roma. Nella fila inferiore rose molto rilevate con un bottone nel mezzo e con una foglia verso ciascuno dei quattro angoli del campo. Queste due file, evidentemente, sono aggiunte posteriori, provenienti forse da quell'attività figurativa che nel medio evo spiegavasi nelle riparazioni dei lavori in metallo, come si hanno abbondanti esempi in S. Marco.

All' incontro le sei file di mezzo contengono rappresentazioni damaschinate. I disegni delle figure all'interno di ogni rettangolo sono espressi mediante fili d'argento incastrati nel fondo di bronzo. Le teste, le mani ed i piedi sono formati da incastrate ed incise piastre d'argento, molte delle quali furono portate via. Alcuni vestimenti, iscrizioni, libri che le figure portano in mano, vasi ecc. sono specialmente caratteristici per uno smalto rosso grigio che venne introdotto nelle incavature delle linee.

Ogni rettangolo è largo 22 centimetri ed alto 41 ed è contornato da una fascia liscia con grossi bottoni. Ogni serie di rettangoli dall'alto al basso, è divisa da bastoni attortigliati.

Fra la terza e la quarta fila orizzontale, partendo dal disotto, veggonsi quattro gruppi da due teste di leone, portanti, nelle fauci, anelli che servono per maniglie.

Le sei file orizzontali di rettangoli rappresentano, cominciando dalla prima in alto sotto la fila delle croci e venendo da sinistra a destra:

1° Il re Davide con un rotolo di carta aperto, sul quale stanno scritte in lingua greca le parole del Salmo CIX. 3 che alludono all' Annunciazione di Maria.
2° Maria Vergine
3° L' Arcangelo Gabriele col giglio in mano, che porta a Maria il messaggio celeste
4° L' Arcangelo Michele
5° Cristo colla testa contornata *dal nimbo*, la mano destra alzata in atto di benedire e nella sinistra il vangelo.
6° S. Giovanni Battista

La seconda fila

7° Il profeta Michea
8° » Geremia
9° » Isaja con un rotolo aperto con iscrizione greca del Salmo VII. 14.
10° » Ezechiele (XLIV. 2).
11° » Daniele (II. 43).
12° » Abacuco

Terza fila

13° Simeone apostolo
14° Andrea id.
15° Pietro id.
16° Bartolomeo id.
17° Marco id.
18° Matteo id.

Quarta fila

19° Filippo apostolo
20° Giovanni id.
21° Luca id.
22° Paolo id.
23° Tommaso id.
24° Giacomo id.

Quinta fila

25° S. Fortunato
26° S. Stefano
27° S. Ermagora
28° S. Silvestro
29° S. Lorenzo
30° S. Eustacchio

Sesta fila

31° S. Pantaleone
32° S. Cecilia
33° S. Nicolò
34° S. Anastasia

35° S. Margherita
36° S. Fosca

In fianco alla figura di S. Marco nel rettangolo N. 17, e sopra una figuretta che sta inginocchiata ai piedi dell' evangelista, leggesi la seguente iscrizione, incisa e smaltata rosso-grigio

LEO DA MO
LINO HOC OP
FIERI IUSSIT

Sebbene il lavoro di questa valva sia evidentemente di artefice bisantino, anche per le scritte in lingua greca alle quali ricorse; questa iscrizione che indica come la valva sia stata fatta per ordine di Leone Da Molino, e la stessa scelta dei santi ivi rappresentati, quasi tutti appartenenti alla chiesa latina, con indicazioni latine, e alcuni particolarmente venerati in Venezia (Marco, Ermagora, Fortunato, Fosca), danno ormai la certezza che questa opera sia stata fatta eseguire espressamente per la porta di S. Marco, in epoca precedente alla presa di Costantinopoli.

Il Cicognara nella sua dissertazione sulla Pala d'oro (1) e particolarmente il Cicogna dichiararono chi fosse questo Leone Da Molino, e con ciò precisarono l'epoca della costruzione di questa valva.

Leone da Molino non trovasi indicato negli alberi genealogici della veneta patrizia da Molin, però Marco Barbaro che è il migliore dei nostri genealogisti, nel proemio alla Casa Molin dice: « Io ho trovato che » Leon da Molin da Santa Fosca fu fatto procurator » *di rispetto* l'anno 1112 », e ricorda appunto che il suo nome trovasi inciso nella porta maggiore del vestibolo di S. Marco. Lo stesso Leone da Molino è inoltre rammentato in una iscrizione del 1138, già esistente nella soppressa chiesa di S. Daniele ed ora nel cortile del Seminario Patriarcale, e dice che con generosa contribuzione fondò il monastero di S. Daniele. Finalmente nelle schede inedite del Cicogna, preparate per la sua opera le Iscrizioni di Venezia, trovasi che nel secolo presente v'era in casa da Molin un antico quadro coll' effigie di Leone da Molino e la scritta: (2) *Leo Molinus procurator prefectusque D. Marci Basilice edificande quam Christiani orbis magnificentissima senatus jussit fore opertere 1112.*

Se adunque il Molino era Procuratore, cioè preposto alla fabbrica di S. Marco nel 1112, e viveva nel 1138 deve collocarsi in quel tempo l' epoca delle costruzione della valva eseguita per suo ordine, come è detto nella iscrizione appostavi. Non regge quindi la tradizione che sia una valva appartenente alla chiesa di S. Sofia di Costantinopoli, e che sia stata portata a Venezia nel 1204 quando cadde l' impero greco.

Essa è però uno dei più antichi monumenti d'arte di tal genere in occidente, e cede soltanto per antichità alla porta laterale a destra verso la cappella Zeno che è precisamente il più antico monumento di questo genere in Europa ed alle porte della cattedrale di Amalfi, a quelle dell' abbazia di Monte Cassino, ed a quella della basilica Ostiense di S. Paolo a Roma, che per l'incendio andò perduta, ma a cui si conservano alcuni avanzi (3).

(1) Venezia Alvisopoli 1820.
(2) Iscrizioni veneneziane, vol. I, pag. 331.
(3) Cfr. Alberto Camesino Iahrbuch der K. K. Central Commission für Erforschug und Erhaltung der Baudenkmate IV Band. Wien, 1860.

Ma la valva della porta laterale dell'atrio verso la Cappella Zeno, come si è detto, è più antica, e può ritenersi indubbiamente come il monumento più antico dell'arte bisantina della damaschinatura, che si conosca in Europa. Non si trova finora alcuna prova se sia stata eseguita a Venezia oppure in Bisanzio per ordine di Venezia, e, non avendo alcuna iscrizione latina può ritenersi per fermo quanto asserisce il Cicognara che venisse portata qui da Costantinopoli, indubbiamente però assai prima della presa di Bisanzio (secolo XIII) perchè servì di modello alla principale fatta eseguire da Leone da Molino nei primi anni del XII secolo.

Essa è come le altre divisa in due partite col reticolato a bastoni attortigliati, che forma 28 rettangoli in sette fila da quattro rettangoli ciascuna, cioè due per ogni partita della valva.

La fattura della damaschinatura qui si vede più antica e più rozza, come è assai più guasta, dacchè delle 28 teste d'argento delle figure non esistono che due soltanto. Le altre furono portate via. Il contorno della valva e di ogni rettangolo è inciso a svariato disegno e così i quattro quadri della linea orizzontale inferiore, e due della superiore, mentre gli altri due recano la croce a forma bisantina.

È difficile rilevare il nome delle figure rappresentate, perchè così guaste da non potersi con certezza determinare. Anche le iscrizioni tutte in lingua greca e disposte perpendicolarmente sono quasi tutte corrose in modo da lasciare incerti sul loro significato.

Comunque sia, era deplorabile che questa valva, che è la più preziosa di tutte, e importantissima per la storia dell' arte bisantina della damaschinatura, fosse tenuta con poca cura ed esposta ai guasti del tempo e della malevolenza. Ora colla costruzione di un serramento alquanto discosto si è in qualche modo diminuito il pericolo, ma sarebbe da desiderarsi che questa valva e l'altra della porta maggiore fossero riparate da ogni ingiuria con grandi specchi di vetro alle medesime addossati. Intanto se si togliesse la portiera inelegante e moderna che copre la valva principale, questa potrebbe meglio e interamente ammirarsi.

La terza valva nell' atrio, cioè quella a sinistra di chi entra, è egualmente in bronzo a due partite da quattro scompartimenti rettangolari ciascheduna, contornata da fascia liscia con grosse borchie. Ogni scompartimento è diviso in due sezioni perpendicolari, ciascuna delle quali dentro ad una bifora formata da una corda a rilievo tiene una croce sopra un vaso in rilievo, disegno e carattere bisantino, ma senza ageminature.

LE DUE VALVE DELLA CAPPELLA ZENO.

Quella nell' atrio è un semplice cancello di bronzo ad archetti bisantini, in due partite entro un telajo di ferro. Nulla offre di particolare tranne la somiglianza colle valve esterne della basilica.

L' altra che mette al battisterio è in una una partita, ha i contorni e le fascie orrizontali in legno foderate di bronzo, e forma tre scompartimenti, traforati con disegno a scudo orizzontale bisantino e fusi in bronzo. Le fascie portano i soliti rosettoni. È opera di maestro Pietro Campanato, del sec. XVI, fu collaudata da Alessandro Leopardi, Tullio Lombardo e Camillo d'Albergetto, e costò cento ducati.

LE TRE PORTE NELLO INTERNO DELLA CHIESA.

Sono:

1° Quella del battisterio, simile all' altra che dal battisterio mette alla Cappella Zeno.

2° La porta della Cappella di S. Isidoro, colle fascie in legno foderate di bronzo con rosoni e bastoni attortigliati, in due partite ciascuna divisa in tre compartimenti, formati ognuno di due sezioni fuse in bronzo a trafori diversi ed eleganti. Fusione di carattere prettamente bisantino. A queste due porte furono di recente applicate lastre di vetro.

3° La porta dirimpetto l' altare della Madonna è chiusa da una valva a due partite in legno foderate di bronzo a lastre semplici contornate da fascie con rosoni e grosse borchie. È indubbiamente di fattura molto posteriore.

LA VALVA DEL PRESBITERIO.

La valva di bronzo che dal Presbiterio mette alla Sacristia è opera dell' artista fiorentino Iacobo Tatti detto il Sansovino, nominato il 1° aprile 1529 dopo la morte di mastro Buono, proto della Procuratia *de supra* e direttore di tutti i lavori da eseguirsi nella chiesa di S. Marco e nei pubblici edifici dipendenti da quella Procuratia.

Il Sansovino ebbe nel 1546 la commissione di eseguire quella porta, e impiegò per compirla oltre a 20 anni. La ideò e disegnò nel 1556, e Pietro dalle Campane, Tagliapietra e Zotto le fusero espressamente sotto la sua vigilanza. Soltanto nel 1569 egli presentò al procuratore Federico Contarini la nota delle spese incontrate per eseguirla. Nell' anno 1571 i pubblici periti Danese e Segala per incarico del Senato fissarono il compenso da pagarsi per questo lavoro, compenso che fu soddisfatto a Francesco Sansovino figlio dell' autore che nel frattempo era morto (1).

Le spese occorse per questa porta, come apparisce dallo Elenco firmato dallo stesso Sansovino, e conservato nell'archivio della Procuratia *de supra* fra le carte allegate al Giornale della chiesa di S. Marco dell'anno 1569, ammontarono a 2616 Lire Venete corrispondenti a circa 1300 Lire italiane.

Il corrispettivo all'artista fissato dai periti Danese Cataneo e Francesco Segala (2) come risulta dal Processo verbale 8 dicembre 1571, pure fra gli atti della Procuratia *de supra*, era stato fissato in 1650 scudi d'oro da venete lire 7 l'uno cioè 11550 lire venete, pari a italiane lire 5775.

Il compenso effettivamente pagato a Francesco figlio ed erede pel testamento 9 febbraio 1570 di Giacomo Sansovino, come apparisce da una Nota nel fascicolo I. processo 181 dell'anno 1571 degli archivi della Procuratia *de supra*, fu complessivamente per spese e fattura di ducati 2286 lire soldi 16 cioè venete lire 13976 pari a italiane lire 6988.

(1) Cfr. Documenti per la storia della Basilica di S. Marco 224-246 nell' opera presente.

(2) Danese Cataneo, poeta architetto e scultore, nato a Massa di Carrara, allievo del Sansovino e collaboratore particolarmente per la Libreria vecchia. V. Temanza Vite dei più celebri architetti e scultori veneziani. Venezia 1778, pag. 282.

Francesco Segala scultore padovano.

Questa valva fu descritta dal Cicognara nella Storia della Scultura (1), e successivamente nelle Fabbriche e Monumenti cospicui di Venezia dello stesso Cicognara, Antonio Diedo e Giannantonio Selva (2). Fu più volte riprodotta in scagliola da Angelo Giordani vicentino, e da Antonio Steinbüchel che ne cavò tre esemplari uno per Parigi, uno per Berlino ed uno per Vienna e che la descrisse nel Blätter für literarische Unterhaltung (3). Finalmente il cav. Vittorio Ceresole la illustrava nell'Art, Revue ebdomadaire illustrée (4), col disegno della porta fatto all' acquaforte dal Greux, e coi ritratti, in scala maggiore, del Tiziano, dell' Aretino e del Sansovino, tratti per cura di Guglielmo Stella dai busti che decorano la valva, e coi documenti sopra riportati e il Testamento del Sansovino esistente nell' Archivio notarile di Venezia.

Francesco Sansovino figlio dell'inventore, nella sua *Venetia città nobilissima et singolare* (5) dice che questa porta fu opera di vent'anni quanto a fattura, e di valore infinito quanto a prezzo e degnissima di lode quanto a scultura, ma il Cicognara nell'opera sopracitata opinò che quantunque Iacopo Sansovino avesse vedute e studiate fors'anche le porte che dal Ghilberti a Firenze furono modellate un secolo e mezzo prima, non giunse ad emularne la elegante semplicità. Questo bronzo ha però un merito di disegno e di esecuzione distinto, e può ritenersi uno dei bronzi più cospicui di Venezia, dopo quelli che vennero fusi nel secolo precedente.

Il comparto è semplice e grandioso. Ad imitazione delle porte di San Giovanni di Firenze, il Sansovino introdusse nella fascia che inquadra i due principali bassorilievi, posti l'uno sotto all' altro, tali nicchie e busti e lavori così bene disposti che legano la composizione e vi danno un assieme assai armonico.

I due quadri principali rappresentano: quello superiore la *Resurrezione* di Cristo e quello inferiore la *Deposizione*, questo a fondo di paesaggio col Calvario e le sante donne che assistono al collocamento del corpo di Gesù nella sepoltura; e l'altro cioè la *Resurrezione* rappresenta Cristo che col vessillo della fede sorge dalla sepoltura, mentre le guardie cadono attonite, e gli angeli del cielo allietano e festeggiano il grande avvenimento. Questi due bassorilievi misurano ciascuno metri 0,60 di larghezza, e metri 0,40 di altezza.

Nella gran fascia, contornata da bastoni elegantemente intagliati, e con borchie, sono disposti in quattro nicchie, laterali ai detti bassorilievi, i quattro Evangelisti coi loro attributi, a sinistra S. Giovanni e S. Marco, a destra S. Matteo e S. Luca, e nel centro delle tre fascie orizzontali tre profeti, il tutto racchiuso da bellissimi gruppi di angeli graziosamente scherzanti; mentre ai quattro angoli e sul centro delle fascie laterali sei busti rappresentanti, secondo la tradizione raccolta dall'abate Giacchetti (6) quelli a sinistra dall'alto in basso lo Scamozzi, l'Aretino, il Sanmichieli, e quelli a destra, egualmente dall'alto venendo al basso, Tiziano, Sansovino e Palladio.

(1) Prato, 1825 vol. II.

(2) Venezia, Antonelli 1836.

(3) Lipsia, 1884, p. 788.

(4) Tom. I. sixième année. Paris 1880.

(5) Venezia, 1581 pag. 37.

(6) Ms. Nella Biblioteca di S. Marco cl. VII. cod. 2029, pag. 212.

Sotto il quadro della Resurrezione leggesi la seguente Iscrizione:

DEO ET MARCO FEDERICUS CONT (1) D. MARCI PROC SANCTO EIUS AERARIO PRAEFECTUS EREGI CURAVIT.

E sotto la *Deposizione*:

OPUS IACOBI SANSOVINI F.

Però dalla nota delle spese più sopra riportata apparisce che in questo lavoro il Sansovino fu aiutato da Tommaso di Lugano, Agostino Zotto padovano ed altri minori artisti.

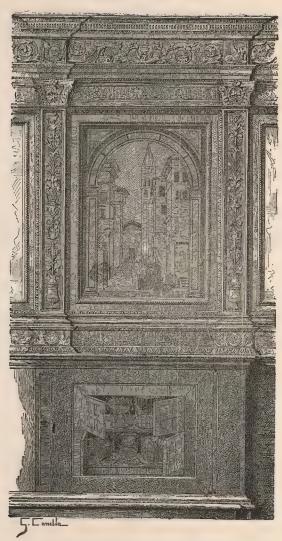
La valva misura in totale metri 1.06 di larghezza e metri 2.16 di altezza. La superficie ne è leggermente curva per adattarsi alla curva della nicchia dove è collocata la porta. Il lavoro architettonico in marmo, che la circonda, non potrebbe essere nè più sontuoso nè più finamente ricercato. Gli ornamenti vi sono profusi e nondimeno così bene distribuiti e con avveduta leggierezza di rilievo condotti. Vago è il rabesco del fregio, eleganti le mensole che sostengono la cornice sopra, della quale si alza un attico che va restringendosi e ai lati del quale riposano due bellissimi angeli che sostengono un grosso festone di fiori e frutta. Al di sopra, in apposita mensola, è collocato il busto in bronzo del pontefice Gregorio XVI, (Mauro Cappellari della Colomba) dallo stesso donato nell'anno 1843 alla chiesa di S. Marco, quale Metropolitana del Veneto, essendo egli nato a Belluno.

GUGLIELMO BERCHET.

(1) Contarini.

ν - Leone. — Moneta di Giovanni I Corner. 1625-29. — Moneta di Paolo Renier. 1779-89. — Miniatura. Lettera di A. Barbarigo a Catterina Cornaro. Museo Civico.

XVII.

TARSIE ED INTAGLI IN LEGNO.

Armadio e Dossale ad intarsio nella Sacrestia di San Marco.

TARSIE ED INTAGLI IN LEGNO.

MONUMENTI DELL' ARte veneta primitiva non ci offrono alcun dato intorno alla storia della scultura in legno nelle nostre isole. Certo è che nelle vôlte delle Chiese e degli edificî privati il legno ebbe anco da noi anco in tempi antichi una parte assai rilevante; legni diversi e principalmente i più duri e compatti si usarono dai tornitori veneziani a fornire vasellami per le mense non ricche, e si impiegò il legno nella costruzione dei mobili e delle casse destinate a custodire i corredi nuziali.

Quelle casse, delle quali evidentemente facevasi un largo commercio, si riannodano ad una tra le più care leggende veneziane, il *Ratto delle spose* e ricordasi dai cronisti il valore dei *casselleri* nel ricupero delle rapite, d' onde si ebbero concessioni e privilegi dai Dogi.

Osservando i più antichi musaici di San Marco si può ritrarre alcuna idea dei mobili usati nei primi tempi di Venezia e per conseguenza della parte che può aver avuta l'intagliatore nella decorazione interna della casa. Sono letti, tavole, sedili con decorazioni policrome che trovano riscontro anco in quelli rappresentati nelle sculture del trecento. Ma conviene appunto scendere al secolo XIV per trovare l' intaglio in legno nel suo fiore, come si può giudicare dai paliotti d'altare, dalle ancone, dai *dittici* o *trittici* e dai modesti *armaruoli da santi* che ancora ci rimangono.

Allora furono celebri nell' arte dell' intaglio i Moranzone pittori e scultori e una quantità di altri maestri che li seguirono gloriosamente: come i modenesi da Baisio, i Canozî, i Cozzi, lo Scalamanzo, autori specialmente di pale da altare o di stalli intagliati per le Chiese e Scuole di Venezia.

Però in San Marco la sgorbia dell' intagliatore fu usata in tempo assai tardo, mentre non v' era bisogno di stalli corali o di porte lignee, quest' ultime essendo quasi dall' origine, di bronzo e per conseguenza più convenienti allo splendore della Chiesa. I primi ricordi quindi risalgono solo al secolo XV.

Il Sansovino scrive come nel 1450 Lorenzo Canozî da Lendinara lavorasse gli armadî intagliati e intarsiati per la vecchia sagrestia di San Marco in unione a frate Sebastiano Schiavone da Rovigno: armadî compiuti poi da Bernardino Ferrante bergamasco.

Ma all' infuori di questa asserzione del Sansovino niun fatto sta a provare l' opera dei tre artisti, essendo forse periti quei lavori colla costruzione della nuova sagrestia avvenuta negli ultimi anni del secolo XV. È indubbio invece che nel 1496 un Tomaso Astore fiorentino lavorava la parte inferiore degli armadî tuttora esistenti nella sagrestia di San Marco, lasciandovi le iscrizioni che ora più non esistono, ma che ci vennero tramandate dallo stesso Sansovino (1):

Millibus exactis centum et quater Astorus annis
Nonagintaque sex circuit ista Thomas.
Hoc opus exegit, genuit Florentia quem iam,
Composuit Thomas, hic fuit Astorius.

Questi armadî, restaurati in tempo non lontano, perdettero le iscrizioni che ne determinavano l' autore, ma sono certamente ammirabili pel fino lavoro di tarsia riproducente simboli relativi alle arti e alle scienze, che ricordano le opere consimili del Coro di Santa Maria in Organo a Verona, eseguite nel 1499 da frate Giovanni veronese.

Contemporaneamente all'Astore, i fratelli Antonio e Paolo da Mantova intarsiavano la parte superiore di quegli armadî nelle due facciate laterali, rappresentandovi prospettive e fatti relativi alla vita di San Marco Evangelista nel seguente ordine:

I, II, III. Prospettive con ricchi edificî.
IV. San Marco guarisce San Aniano ferito.
V. San Marco battezza San Aniano.
VI, VII. Prospettive.

Di fronte a queste:

I. Apparizione di San Marco ad un uomo armato.
II. Apparizione di San Marco ad un uomo in costume del secolo XV. Questo lavoro conserva la sua primitiva freschezza e venne solo leggermente restaurato.
III. Altra Apparizione di San Marco.
IV. Prigioniero trascinato verso un naviglio.
V. Trasporto del corpo di San Marco. Superiormente ad una delle figure, leggesi il motto:

PENSA LA FIN.

VI. Apparizione del Santo al Doge e ai Magistrati della Repubblica.
VII. Il Doge e i Magistrati attendono alla fabbrica della Basilica.

Alla base di questi quadri, nel listello, si ripete un ornamento formato di corone e di palme, col motto in ogni quadro:

ONOR . VIRTUS ET GLORIA.

Altresì nella parte inferiore i valorosi artefici, ai quali vanno attribuite queste opere, lasciarono il loro nome con queste iscrizioni:

ANTONIVS ET PAVLVS D MANTVA FRATRES INGENIO ET LABORE CONFECERVNT.

OPVS ANTONII ET PAULI FRATRVM DE MANTVA.

Per queste attestazioni che hanno tutta l' importanza di un documento, crediamo ragionevole di conchiudere che le notizie del Sansovino si devono riferire ad altro lavoro preesistente nella Sagrestia vecchia di mano dei Lorenzo Canozî, il quale, come vien riferito nella iscrizione esistente nel Chiostro di Sant'Antonio in Padova, moriva prima che si incominciassero i lavori della nuova Sagrestia, cioè ai 20 di marzo 1477 (1).

Può invece ritenersi più esatta la notizia che frate Sebastiano Schiavone fornisse i sette quadri d'intarsio posti nella facciata principale della Sagrestia verso il rivo, i quali vennero compiuti da Bernardino Ferrante bergamasco. Quei sette quadri di lavoro assai accurato, rappresentano vedute prospettiche simili alle

(1) *Venetia*, ediz. 1604 p. 68.
(2) Caffi — Dei Canozi. Lendinara, Buffetti, 1878.

precedenti, alcune delle quali ricordano gli edificî di Venezia nel periodo del rinascimento.

Parte dei lavori di tarsia, che ci pare assai ragionevole attribuire ad Antonio e Paolo mantovani, non era peranco finita nel 1523. In quell'anno i Procuratori di S. Marco cercavano *uno sufficiente et optimo artifice et maistro*; tanto che nell'aprile affidarono il compimento di quelle opere al *uenerabile religioso frate uincentio de uerona de lordine de sancta maria de monte oliueto*, aiutato da *fra piero de lordine di Jesuati in Padoa* e da due garzoni.

Fra Vincenzo usò certo ogni sua cura per corrispondere all'incarico, ma non giunse a soddisfare i Procuratori, i quali licenziarono il frate nel 1524, lodando *nihilominus mores et uitam ipsius fratris Vincentii* (1).

Anche buona parte del Presbiterio marciano è coperta con dossali lignei eseguiti ad intarsio, i quali non si presentano tutti di una medesima mano, e per giunta non offrono uniformità di tinte, che or più cariche, or pallide, annunciano l'opera di tempi diversi.

Degli autori che tennero parola di queste opere, uno soltanto, cioè il Sansovino ci disse il nome dell'artefice che sembra averle eseguite, cioè Sebastiano Schiavone, converso nel monastero di Sant'Elena. Ma le differenze nello stile di quelle opere rendono assai dubbio tale asserto, e difatti da un attento esame ci parve di essere venuti, se non a stabilire tutti gli autori di ogni quadro, ad assegnare almeno i vari tempi della loro esecuzione.

Ma anzitutto parleremo dell'ordine nel quale sono disposte quelle tarsie, che constano di sette grandi comparti, cinque minori e tredici più piccoli. I cinque e i tredici rappresentano solo ornamenti diversi.

Entrando nel coro per la cappella di San Clemente, incontrasi una figura di San Marco col leone a piedi, opera che lascia alquanto a desiderare rispetto al disegno e alla tecnica.

Questo comparto in unione ai quattro laterali era così ridotto a mal punto che tra il 1848 e il 1850 si dovette rifare da Antonio Camuffo il quale eseguì tale opera su disegni dei professori Busato e Moretti, conservandone le vecchie iniziali N. F. Q. e M. S. R. che stanno ai lati dei due cartocci.

Proseguendo il giro a dritta trovasi un grande quadro colla figura della Carità, opera del secolo XVI di buona esecuzione; segue in altro quadro la Giustizia colle bilancie in mano, simile per esecuzione alla precedente, colle iniziali N. P.

La figura colla Fortezza ha invece tutto il carattere di una imitazione delle altre, ed è lavoro certo più trascurato e scorretto.

Seguono questa figura altri comparti di ornamenti, simili per fattura a quelli notati.

Il primo comparto della seconda facciata reca tra gli ornamenti l'anno 1535, al quale debbono assegnarsi le figure della Carità e della Giustizia, come i quadri minori che circondano il resto del Presbiterio. Le altre figure della Prudenza con ai lati le iniziali P. S. S. e SS. C., e della Temperanza che la segue, tranne il lavoro un po' troppo trascurato, possono avvicinarsi al quadro della Fortezza; altrettanto non può dirsi della Pietà, opera condotta con rara maestria al pari della Giustizia e della Carità.

Alcuni spazî che s'incontrano in diverse parti di quel lavoro sono vuoti, nè vennero mai ridotti a compimento.

Alle spalliere ristaurate si aggiunse nel 1537 la sedia ducale, eseguita certamente pel Doge Andrea Gritti, il quale tenne in quegli anni il governo e secondo alcuni storici era *corpo di gran mole ripieno di Dolori Artetici* che gli impedivano perfino la genuflessione (1). Questa sedia secondo il Sansovino, era *di legno di noce con lauori, colonne, intersiamenti et intagli messi ad oro molto vaghi et belli. E tra le altre cose* vedevasi *in minuto lavoro intersiata nel mezzo la Giustizia con la spada nella destra mano, et con la bilancia nella sinistra.*

Ma nelle vandaliche riforme alla Basilica eseguite nel secolo presente la sedia venne distrutta, e il dossale, raccolto dal benemerito frate Agostino Corrier, passò più tardi al nostro Museo Civico pel generoso dono di Domenico Zoppetti.

Riguardo agli autori di queste opere si sa come nel 1523, allorquando fu assunto Fra Vincenzo da Verona ai servigi della Chiesa, gli venne affidata pure l'esecuzione delle tarsie pel Presbiterio. Ma ben poca cosa egli dovette eseguire, licenziato come fu nel 1524.

Trovasi invece nei registri dei Procuratori alla data 7 di aprile 1526 una nota di denari somministrati ad un altro frate *vincenzio de lordine di Jesuati per el compir dei lavori di remesso* nel coro di San Marco. Nel 25 del febbraio 1537 si trova pure annotato un'altro pagamento a più artefici per la costruzione della *sedia del serenissimo*, che abbiamo già citata.

Ma il lavoro di quelle tarsie dovette continuare anco negli anni seguenti, giacchè apparisce nei registri suaccennati un nuovo pagamento del 10 febbraio 1540 ai maestri che attendevano ai lavori del coro di San Marco.

(1) Archivio di Stato in Venezia. Atti dei Procuratori di S. Marco de *supra*

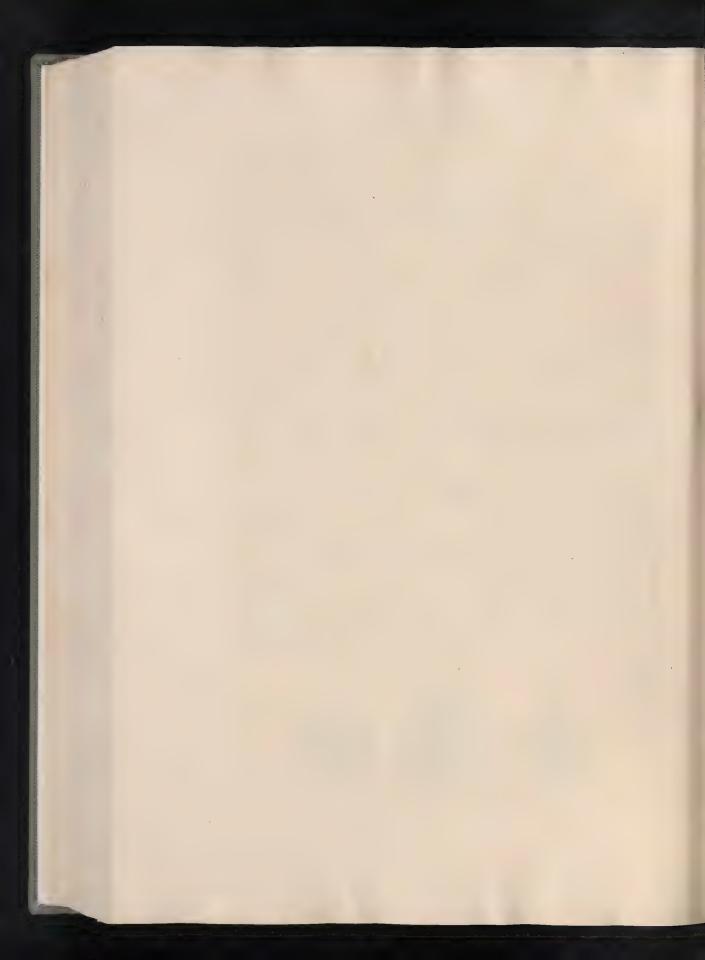
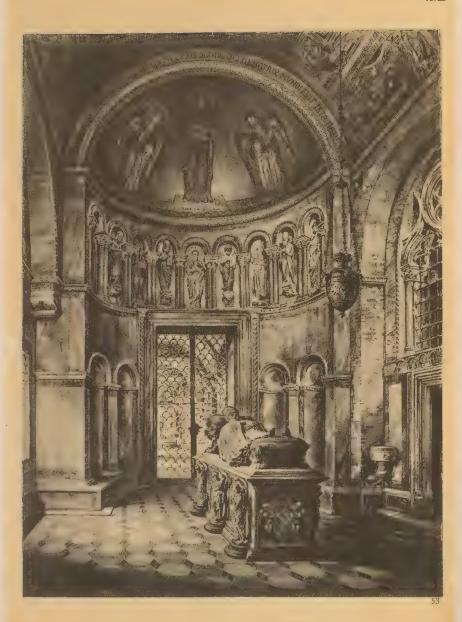
(1) Pace. *Ceremoniale Magnum*. Manoscritto presso il Museo Civico di Venezia.

G. M. Urbani de Gheltof.

7 — Leone. — Sigillo dei consoli Veneti in Puglia. Museo Civico. — *Leone* pel Levante di Franc. Morosini. (1688-94). — Moneta di P. Cicogna. (1585-95).

XVIII.

PRESBITERIO E CAPPELLA ZEN.

DIGNA DEI GENETRIX MVNDI FVIT ISTA

PRESBITERIO E CAPPELLA ZEN.

ELL'APPENDICE AL secondo volume di quest'opera, che s'intitola *Modificazioni, abbellimenti e restauri* fatti alla Basilica di San Marco dal secolo XII al XVIII, uno scrittore diligentissimo quanto erudito e modesto ha enumerato in ordine cronologico le Cappelle e gli Altari della Basilica, rilevando tutto ciò che di notevole erasi compiuto dal periodo che il Cattaneo avea lasciato interrotto, fino al cadere della Repubblica.

A quello studio non sarà certamente inutile di aggiungere qualche notizia più diffusa intorno al Presbiterio e alla Cappella Zen, che sono tra i più importanti monumenti che esistono in San Marco.

PRESBITERIO.

Si compone di una vôlta sorretta da due muraglie forate per mezzo di arcate a due ordini, le inferiori delle quali sono molto allungate, le superiori piuttosto depresse.

Segue il quadrilatero sorreggente la cupola a pennacchi con sedici finestrini e l'abside coperta da un semi-catino. Lateralmente poi al quadrato della cupola s'incurvano altre due vôlte a botte rispondenti sopra le Cappelle di San Pietro e di San Clemente.

Le gallerie che dividono il resto della Basilica seguitano qui e qui pure hanno termine. A questi ballatoi o gallerie erano sovrapposti i due organi pesanti coi cassoni disegnati dal Proto Antonio Visetti nel 1767, che vennero tolti in questi giorni (1).

Le porzioni di galleria sottostanti alle vôlte laterali della Cupola sono rette parte da un'arcata, parte da una muraglia corrispondente ai fianchi delle absidi delle suddette cappelle minori.

Nell'abside sono cavati tre svelti nicchioni sormontati da altrettante finestre. Quello a destra mette alla sagrestia per la porta di bronzo del Sansovino coll'architrave sormontato dal busto in bronzo di Gregorio XVI; l'abside sinistro è murato e coperto di lastre marmoree.

A questo nel secolo scorso erano addossati alcuni sedili pei chierici del Seminario di Castello.

Come il resto della Basilica, il Presbiterio è diviso in due zone principali, la inferiore va rivestita di marmi greci, la superiore di musaici. Il pavimento è pure in musaico.

All'infuori di quello dell'abside, poco si vede del rivestimento marmoreo, quasi completamente celato dagli stalli in noce pei canonici, trasportati dall'Isola di Sant'Andrea della Certosa e qui adattati sgraziatamente nel principio del secolo, quando la Chiesa fu convertita in Cattedrale, al disopra dei quali nelle pareti veggonsi, sostenute da mensole, sei statuine di terracotta bronzata (v. *Sculture diverse*) e i parapetti di legno intarsiati, i quali nelle solenni circostanze si coprivano con arazzi di seta e d'oro.

Simili a quei parapetti erano probabilmente i sedili del Doge e della Signoria che vennero tolti dopo la caduta della Repubblica. (v. *Tarsie ed intagli).*

Le due svelte arcate superiori delle muraglie, che danno principio al Presbiterio, a destra e a sinistra, sono partite in due palchetti, gli inferiori con parapetti di marmo ornati di bassorilievi in bronzo, opere del Sansovino (v. *Bronzi)*; i superiori con parapetti di legname dipinti, che imitano lo stile di quelli davanti agli organi e che, dice il Moschini, vennero lavorati nel 1766 (1767?) allorquando si eseguirono gli organi del Callido. In questi palchetti o poggiuoli stavano al tempo della Repubblica i suonatori che accompagnavano il canto nelle ecclesiastiche funzioni; caduta la Repubblica vi salivano gli imperatori, i re e i dignitari dello Stato per assistere agli uffici divini.

Le arcate superiori hanno parapetti eguali a quelli delle vôlte laterali, forse del secolo XVI, dissimili da quelli ben più antichi, che si vedono in altre parti della Basilica, formati o da colonnette o da semplici lastre di marmi preziosi o infine da bassirilievi ornamentali o figurati con animali simbolici.

Addossate ai piloni sorreggenti la cupola, veggonsi varie colonne così al piano inferiore, come a quello dei ballatoi. Le inferiori sono cilindriche, quelle dinanzi, binate, due per parte, di marmo greco venato con capitelli dorati di stile tra il corintio e il composito, detto trionfale; quelle verso l'Abside isolate, di marmo greco venato, hanno i capitelli dorati con foglie che si attortigliano intorno alla campana, quasi mossi dal vento, con intaglio di stile bizantino; le superiori invece, cinque per parte, sono ottagone come nel piano superiore di tutta la Chiesa, di marmo con capitelli strani a cubo smussato, adorni di ornati geometrici. Sopra di queste corre una cornice bizantina a foglie di cardo rovescie, la stessa che continua per tutta la Chiesa.

Colonne binate di bellissimo verde antico veggonsi pure addossate all'abside, sorreggenti capitelli di puro stile bizantino a foglie di cardo, sormontati da formelle rettangolari dorate, scolpite ad ornati geometrici e a trafori, fiancheggiate da colonnine ottagone di breccia corallina con capitelli a piramide rovescia che si ripetono ai lati presso la nicchia.

Fra le colonne binate inferiori e superiori presso i palchetti sonvi due piccoli tabernacoli a colonnine ottagone di breccia corallina con basi, mensole, capitelli e timpano semplici nello stile del secolo XVI. Nelle nicchiette si veggono due angeli in musaico. (v. *Musaici).*

A proposito di questi tabernacoli leggesi nel dabben Sansovino: « Le quattro colonne che vi sono, due per « banda, con un angelo lavorato di mosaico in mezzo « d'ogni due di loro, sono del pulpito o pergolo della

(1) Degli organi anteriori a questi veggasi il disegno nell'opera di Antonio Visentini: *Iconografia della Ducal Basilica dell'Evangelista San Marco* (Venezia), 1726. Erano più svelti degli ultimi; quello a sinistra stava sopra il corpo murale verso l'Abside, e recentemente trovavasi nel mezzo della vôlta. Il Sansovino nella *Venetia* colle aggiunte dello Stringa scrive che questo organo era più piccolo dell'altro e che « giace non come quello nel mezzo » del vôlto, ma da un de' lati, se non perchè non venga ad impedir la luce, » che entra in Chiesa per un occhio invetriato, posto dietro di quello, nel » muro maestro della Chiesa, il qual guarda quasi a mezzogiorno, e fa lume » a tutto questo capo della crociera maggiore ».

« casa di Pilato, che guardava sopra la Piazza, sul « quale fu condotto Cristo quando disse al popolo : « *Ecce Homo*, et in segno di ciò i predetti angeli « hanno in mano la croce ».

La parte superiore del Presbiterio è rialzata con un gradino di marmo rosso veronese che lateralmente sostiene due balaustrate, con la base a pilastrini e cimasa di africano antico e sopravi otto statuette assise di bronzo rappresentanti gli Evangelisti e Dottori della Chiesa, opere di Jacopo Sansovino e di Girolamo Paliari.

Nello scorso sècolo, come apparisce nella tavola dell'opera citata del Visentini, dinanzi all'altare eranvi due balaustrate con sei pilastrini e dodici colonnelle e due altre balaustrate ai lati presso le muraglie con tre pilastrini e dieci colonnelle. Il Patriarca Saverio Gamboni fece levare quelle di mezzo nel 1810.

L'altare sorge isolato alla romana. Sembra ch'esso avesse in antico la mensa perforata a somiglianza delle tombe dei martiri, con finestrelle e inferriate dove i pellegrini e gli infermi ponevano per devozione il capo, la quale corrispondeva ad un cassone di pietra, con entro altro di bronzo, in cui stava una cassetta di legno contenente il corpo dell'Evangelista, colà riposto nel giorno 8 di ottobre 1094, e scoperto nel 6 di maggio 1811. Lo Stringa scrisse in proposito di quelle finestrelle: « Et come vi è dietro l'altare una portella quadra di « ferro, così davanti ve ne è un'altra, non quadra ma « bislonga, la quale aprendosi, nei tempi specialmente « di Andrea Dandolo Dose, che visse negli anni del Si« gnore 1345, dopo lui ancora con molta segretezza si « vedeva il predetto glorioso corpo di San Marco, come « appunto egli afferma d'haverlo due fiate veduto, una « quando fu fatto procuratore, l'altra quando fu Dose « creato ».

Nei primi anni del secolo presente eranvi la pietra della mensa di rosso veronese e le altre ai fianchi di marmo istriano, circondate da lame di ferro che robustamente serravano l'altare col cassone interno, del quale lo Stringa dice: « cassone di viva et dura pietra, « avvolto, circondato, traversato ed incatenato di grosse « forti et sode lame di ferro, acciocchè tanto più securo « si preservi il pretiosissimo tesoro, che quivi chiuso « ab antiquo si tiene, del gloriosissimo Corpo di San « Marco ».

Fu ridotto questo altare nel 1834 alla forma odierna, più grande del preesistente, affinchè potesse meglio servire alle funzioni della Basilica divenuta Cattedrale, lasciando la stessa pietra della mensa, ma nel davanti vi furono poste quattro colonnelle di marmo greco, con capitelli di bronzo fusi da Bartolomeo Ferrari; gl'intercolonni hanno fregi pure di bronzo e nel mezzo evvi un grande lastrone di verde antico; i fianchi hanno rivestimento di verde antico e di marmo pario.

Pure in antico, a diritta dovea sorgere l'altare della propiziazione; qui il celebrante compiva le cerimonie che precedevano il divin sacrificio, a sinistra il *Diaconion* o Sacristia dove rimetteva i sacerdotali indumenti, o ne vestiva altri.

Protegge questo altare un superbo Ciborio soretto da quattro colonne scolpite a figure quasi di tutto tondo (v. *Colonne istoriate*), con capitelli corintio-romani dorati e basi di rosso veronese, formate da un plinto e da un toro da cui partesi una foglia bassa che finisce in acuto agli angoli del plinto, il tutto eseguito in tempo posteriore alle colonne.

Secondo il rito antico, tra le colonne del Ciborio avrebbero dovuto stendersi quei veli figurati o cortine, che venivan chiusi nei momenti più solenni del sacrificio e che si citano negli antichi inventarî della Basilica.

Il Ciborio è di verde antico, di forma quadrangolare ad archi semicircolari, inferiormente incorniciati da una fascia di marmo ornata e dorata. È piantato assai bene sopra le suddette colonne, le quali, come dice lo Stringa « aiutate sono a mantenere, come « fanno, il vôlto, ma ancora a starsene ritte, et non « pendere da parte alcuna da certi ferri vagamente la« vorati, che sopra i capitelli di esse colonne posti at« traversano per ogni lato il detto vôlto e lo fanno star « forte e saldo senza appoggio all'interno di sorte al« cuna ». Questi ferri vennero rinnovati nella prima metà del secolo presente.

Esso manca di frontispizio e colonnette sulla cornice, quali veggonsi nelle Basiliche romane; perciò lo stima il Selvatico di concetto più felice e severo e perchè trova le colonnette urtare la ragione ed il buon gusto, e perchè giudica inutile un frontispizio in opera che deve stare riparata dalla inclemenza delle stagioni. La quale ultima idea ci sembra alquanto strana.

Sopra la cornice posano sei figurine di marmo greco; di prospetto l'*Ecce Homo* tra i Santi Marco e Giovanni, posteriormente il Redentore tra i Santi Marco e Luca. Vennero collocate nella seconda metà del secolo XVI; ma Pietro Monaco nel 1751 fece il Redentore e vi pose il suo nome. Lo Stringa nell'edizione 1604 della *Venetia* dice: « che queste statue furono qui sopra « poste pochi anni sono, imperocchè innanti sorgeva « questo Ciborio in forma di cuba, sopra la quale vi si « accendevano all'intorno gran quantità di candele e « specialmente la sera di Natale, con ordine e maniera « tale, che rendevano a tutti una bella et leggiadra vista, « ma poichè vi si appicò in detta cuba, che di legno era « fabbricata, una volta il fuoco, per ovviar ad un si « fatto inconveniente fu levata via ».

Avvertiamo che nella prima edizione del Sansovino non è fatta menzione di questa *cuba* o cupola. A dir vero, secondo il rito e della Chiesa Greca e della Latina, dovea esistere anche in antico la cupola a forma di cono od emisferica.

Il compianto Antonio Pellànda, che fino dal 1830 fu impiegato nei lavori della Basilica Marciana e che per solo amore di studio e del monumento aveva raccolto parecchie utilissime Memorie relative così alla struttura murale come alla decorazione, illustrando ogni cosa con schizzi a penna e ad acquerello, ci fece vedere un disegno che rappresenta il detto cupolino di legname a squame dorate, che non dà incomodo alle sei figurine e ch'ei riteneva incendiato nel 1783, nè mai rimesso.

Facciamo però notare che nella citata opera del Visentini non si vedono cupolini di sorta. Non lo rimetteremmo certamente se a noi toccasse decidere, per la ragione che verrebbe a nascondere parte dell'abside e toglierebbe al Ciborio la sua caratteristica e seria impronta.

Nello Stringa leggiamo ancora: « È finalmente « quest'altare serrato da trentadue colonnelle di finis« simo marmo di modo che tra le colonnelle e l'altare

« vi si può di dentro camminare intorno a quello como-
« damente, e le colonne storiate, quelle davanti trovansi
« serrate da un parapetto di finissima pietra col suo an-
« dito in mezzo per il quale si ascende all'altare ».

Dall' opera del Visentini, da un disegno dell' ingegnere Casoni esistente al Museo Civico in una miscellanea raccolta da E. Cicogna riguardante la Basilica e da una pianta disegnata dal surricordato Pellanda, abbiamo potuto rilevare quale fosse approssimativamente la disposizione di queste altre parti decorative ed architettoniche presso l' Altare nel secolo XVI e che così rimasero fino al 1810, anno nella quale tutto fu manomesso credendosi di far bene, anzi di abbellire.

Per due gradini ai lati presso la mensa, salivasi dietro la stessa, sopra un fianco largo sorretto da dodici colonnine senza base e assai corte. Dietro a questo piano, cioè di fronte al lato posteriore della mensa ed ai fianchi, eranvi 24 colonnine intercalate da nove pilastrini; quelle dietro la mensa sostenevano la Pala d' Oro.

Nella Pianta del Casoni mancano le colonnine ai lati, in quella del Pellanda ve ne sono. Altre due semicolonne ottagone di marmo greco bianco, in linea con le due posteriori istoriate, con capitelli gotici dorati, servivano a tener ritta la detta Pala.

Riteneva il Pellanda che in origine fossero a queste sovrapposte le statuine della Vergine Annunziata e dell' Angelo, al qual mistero era consacrato l'altare, essendovi in ambi i capitelli un buco quasi per ricevere un perno; ma la esistenza di questi fori più che accreditare l' idea che vi fossero perni per le statuine, ci fa pensare a qualche congegno di rame o di ferro per maggior saldezza della Pala.

Due preziose colonne cilindriche di verde antico con capitelli corinti dorati sorgevano nella stessa linea delle suddette dietro il colonnato sostenente la Pala, portando le statue dell' Annunziata e dell' Angelo, sculture in marmo del secolo XIV, coi capelli dell' Angelo, le ali di rame dello stesso e gli orli delle vesti dorati. Colonne e statue esistevano nei depositi, ma ultimamente furono collocate in sito più opportuno.

Nel volume dei documenti di quest' opera (*Facsimili*, tav. 31), si riproduce un quadretto rappresentante il Coro, esitente nel Palazzo Morosini Gatterburg a San Stefano, nel quale vedesi una strana disposizione di colonne grandi nella parte posteriore dell'altare, che non rispondono alle vecchie, nè alle moderne piante. Perciò quel dipinto deve considerarsi come un abbozzo fatto di maniera a capriccio e per nulla esatto.

Nei giorni feriali anche il davanti della Pala d'Oro era coperto dalla sua metà superiore rovesciata, dipinta, divisa in due; nei dì festivi alzavasi questa e piegavasi la parte estrema. (v. *Pala d'Oro).*

Notiamo di passaggio che dietro l' altare eravi la Cattedra di Alessandria, attribuita a San Marco, che fu di là tolta nel 1534 per collocarla nella Cappella di San Giovanni Battista e da ultimo nel Tesoro.

Addossata al nicchione centrale dell' Abside vi è la Custodia e Altare del Sacramento, che conserva in parte la forma primitiva, specie di cappella che si protende nel piano del Batisterio. Vi si sale per tre gradini, che hanno riquadri e circoli di vari preziosi marmi, attorniati da balaustrate nello stile del secolo XVI, composte di trentadue colonnelle di bianco e di nero e dieci pilastrini con cimasa.

Quattro inestimabili colonne, due di alabastro orientale, due di africano a spira con capitelli dorati sostevano fino al 1810 una cupola a pera di metallo dorato a risalti, che si alzava, restringendosi, a forma convesso-concava, sormontata da una croce.

L'altare ha il parapetto di diaspro orientale cipollino rosso. Il Tabernacolo è sullo stile del secolo XVI con colonnelle di rosso antico; sopra la custodia è figurato il Padre Eterno di mezzo rilievo, i santi Francesco d' Assisi e Bernardino e due Angeli in bronzo, opere attribuite a Lorenzo Bregno. La portella in bronzo dorato col Cristo risorto ed angeli che tengono in mano gli strumenti della Passione è opera di J. Sansovino. (v. *Sculture diverse).*

Nel Tesoro Marciano trovasi un antico Ciborio (anni or sono era nelle stanze superiori della Basilica) che il prof. Giovanni Veludo (1) pensa esistesse qui sopra la mensa del Sacramento e che venisse levato in occasione dei rifacimenti nel secolo XVI. (v. *Tesoro).*

CAPPELLA ZEN.

Con testamento rogato in Padova nel 27 aprile 1501 e con codicillo del seguente giorno 28, il Cardinale Battista Zen nipote di Papa Paolo II, disponeva le sue ingenti ricchezze a favore di luoghi pii e per la riedificazione della Chiesa di San Fantino in Venezia. Ma ancor più che per quei legati destinava di tramandare il suo nome alla posterità, ordinando che si spendessero cinquemila ducati nella costruzione di una Cappella e della sua tomba che doveano essere collocate in San Marco.

Il Cardinale stesso dettava le norme da osservarsi per quest' opera; cioè: « Un sepolcro aeneo zoe de
« bronzo el quale sia posto sopra terra sul pauimento,
« chome se entra dentro dela Chiesia de san Marco per
« la porta del Palazo a man destra, et sia posto in mezo
« de quelli archi più uicino al pulpito ouer pergolo dove
« la Ill.ma Signoria alde li Diuini Officii li zorni so-
« lenni, contiguo a quello volto, che se uà suxo al
« Choro, che vien ad esser tra el pergolo et la porta
« predicta, ma più vicino al pergolo ». La sepoltura dovea essere decorata « afigure de sancti e feste alan-
« tica bellissima, in la quale se metta el corpo, et se
« faza li una taola de bronzo per altare larga con
« quatro colone enee quadrate incanelate sopra la quale
« taola se faza tre figure grande de statura de uno
« homo de tuto relieuo de bronzo, le qual Figure sia,
« la Gloriosa Vergene maria con messer Jesu Christo
« in brazo in mezo, a man destra san piero, a man si-
« nistra San Zuan Baptista, tute de grandezza de sta-
« tura de uno homo, lauorate singularmente per maistro
« excelentissimo et de sopra sia uno dio pare pur de
« bronzo con anzoli, et altri lauori aenei in forma de
« una palla bellissima, che uada alta quanto el uolto,
« et che lo empia tuto e largo quanto le due Colone et
« de sotto sia la sepultura.

» La quale zaxa ouero stia su quatro pomi de
« bronzo dorati alti da terra sei detta, con el Corpo de
« una palla bellissima, che vada alta quanto el dentro,
« chomo e dicto, et sia dorata tuta la sepultura e le
« figure e palla sia la sepultura, et in la faza dauanti de

(1) *Monumento cristiano antico conservato nella Basilica di San Marco in Venezia*. Negli Atti dell' Istituto veneto di scienze lettere ed arti, 1884, T. II, Serie VI.

« dicta sepultura si faza una Imagine de prelato appa-« rato con lo piuiale, mitra et rocheto, et poi lettere In-« torno del nome nostro e do arme una per testa, con « artificio et magisterio bellissimo che traza più all'an-« ticha che sia possibile. Pregamo la Ill.ma Signoria se « sia contenta che le nostre ossa riposano dove siamo « nascuti, et in quella chiesia che è più celebre de le « altre, doue hauemo gran devotione, et singular af-« fecto; et per far questa opera bella lasciamo ducati « cinque millia ».

Una Commissione della quale formavano parte il Doge, sei Consiglieri, i Capi dei Dieci, e tre rappresentanti della famiglia Zen, dovea invigilare all' esecuzione di quel lavoro, e il Cardinale metteva pena se non venisse adempita in ogni desiderio la sua volontà « al zorno « de lo estremo et tremendo Juditio li domanderemo « restitutione de man sua dauanti lonnipotente idio ». Il Doge e la Commissione doveano intervenire alle commemorazioni funebri dello Zen, che doveano tenersi nella Cappella.

A questa egli avea legato parte dei suoi preziosi arazzi dei quali trovasi ricordo negli inventarii (1).

Il luogo scelto dal Cardinale per collocarvi la sua Cappella era quello allora occupato dall' altare di San Leonardo e di Sant'Antonio abate, contiguo alla porta d' ingresso del Palazzo Ducale (1). Ma per antiche consuetudini non potevasi erigere il monumento di un privato nell' interno della Chiesa, consuetudini alle quali neppure erasi derogato quando trattavasi di dogi o di personaggi benemeriti della Repubblica. Convenne quindi fare uno strappo al testamento e scegliere altro luogo.

Si destinò a tale ufficio una parte dell' atrio nella Chiesa all' angolo verso la Piazzetta, forse fino allora aperto, ma probabilmente in antico usato quale primitiva Cappella dedicata a San Marco, almeno a quanto può dedursi dai musaici di vecchio stile che la decorano, rappresentanti le gesta dell' Evangelista.

Nel 1503 la Repubblica quindi deliberava di dare esecuzione alle disposizioni del Cardinale, destinando 3000 ducati per tale opera; e già nel gennaio seguente si vedono affidati i lavori ai due *compagni* Alessandro Leopardi *dal Cavallo* ed Antonio Lombardo (2).

Dalle note dei Commissarî non risulta a quale dei due artisti si debba il concetto di quest'opera; la quale se pure non si deve annoverare tra quelle di primo ordine, rivela nel suo architetto uno tra i più celebrati di quel tempo.

Il Temanza seguito dal Selvatico asserisce che, sorta qualche differenza tra i due artisti, la direzione dei lavori fu affidata a Pietro Lombardo. Il Selvatico anzi scrive: « Ma quella (Cappella) non progrediva nè « punto nè bene; e perciò i procuratori vollero che ne « pigliasse la direzione Pietro Lombardo, padre di An-« tonio, facendo su lui cadere ogni responsabilità. Egli « allora obbligossi di far le figure, e Zuane dalle cam-« pane il getto » (3).

Il nome di Pietro Lombardo apparisce per altro nelle note dei Commissarî soltanto nel 3 di giugno 1505 quale testimonio di un pagamento di Antonio Lombardo a *Zanin d' Alberghetto*, nè di lui si fa ricordo in alcuno degli atti posteriori.

Certo è invece che il Leopardi ebbe parte nel cominciamento dell' opera insieme con Antonio Lombardo, modellando la figura e le parti architettoniche. Nel 1505 il suo nome non si trova più negli Atti dei Commissarî; ma di Antonio si sa che modellava le colonne rotonde, quelle quadre, l' architrave e il suo fregio, il Padre eterno cogli *spiriteli,* due angeli grandi,

(2) Ecco l' elenco di quegli arazzi compilato dopo la morte del Cardinale. (Arch. di St. Proc. di S. M. de Citra, B. 243).

Un razo istoriado afigure con la istoria di candace fin de 10, et de 5 nouo.

Un razo istoriado afigure, fin de dicte istorie de 10 et de 5, de candace nouo.

Un razo istoriado afigure de dicta istoria de candace de 10, et 5.

Un razo afigure con la incoronation de Bersabe per Salamon quassi nouo de XI et 6.

El quarto razo, de ditta istoria de candace nouo afigure de 10, et de 5.

Un razo afigure con la istoria de david e bersabe quasi nouo, de 6, et di 12.

Un razo de mezo pano afigure cum le virtù de 6, et 7.

Un razo afigure meio cha de mezo pano, con istoria del testamento vecchio de 12. e 6.

Un razo afigure meio che de mezo pano de 10 e 5. cum certi desboscarj de legno e altro.

Un razo afigure, meio che de mezo pano con istoria del testamento vecchio, de 12. e 16.

Un razo de mezo pano afigure con la istoria de Cyro de 12 e 6.

Laltro razo de mezzo pano afigure cum ditta istoria de ciro e astiage, de 12 e 6.

Laltro razo de mezo pano afigure cum ditta istoria de ciro e asttiage de 12. e 6.

Un razo afigure de meio di mezo pano cum istoria del testamento uechio di abram lot sara de 12. e 6.

Un razo de mezo pano afigure de 5 1/2 e 6 cum istoria moderna di un.... plebeio et virtu.

Un razo afigure de mezo pano, de 5. e 6. cum uno imperador.

Un razo afigure de mezo pano de 5 1/2 et 5 1/2 cum il pontifice.

Un razo afigure cum dauid de mezo pano meio de 4. e 5.

Un razo afigure de meio de mezo pano del 6. e 7 cum la istoria de cleopatra cesaro e tolomeo.

El quarto pezo afigure cum la istoria del testamento vecchio di abram lot meio che di mezo pano.

Un razo afigure cum abram de mezo pano da 5 e 6.

Un altro razo afigure cum abram de mezo pano 4 e 5.

Un altro razo de abram....

El quarto razo di abram de mezo pano a figure de 4 e 5.

Un razo afigure nouo con uno imperador de 4 1/2 e 3 1/2.

Un razo afigure nouo de 4 1/2 e 3 1/2.

Un razo afigure nouo de 4 1/2 e 3 1l2.

Uno quarto razo afigure nouo de 4 1/2 e 3 1/2.

Uno razo afigure nouo todesco 4 1/2 e 4 1/2.

Uno razo afigure meio de mezo pano de 5 e 5.

Un razo afigure de mezo pano cum imperador de 5 e 5.

Uno razo a figure de bataia de mezo pano de 8 e 5.

Un razo a figure mezo pano de 5 e 6.

Uno tornaleto auerdura de 14 e 6.

banchali cum le arme et agnoli n. 7.

banchali cum le arme cum il capello de braza 8 n. 9.

Spaliere de braza a 8 figure n. 2.

Antiporte cum il capello e arme n. 3.

Antiporta una cum arma et agnoli.

Couerte rosse fruste, n. 13.

(1) Alla morte del Cardinale, avvenuta nello stesso anno, si trovarono nei suoi ripostigli ben 51,050 ducati d'oro e oggetti di oreficeria di gran valore, tra i quali:

Una coppa tuta d'oro masezo con pe coperta con la sua vazina pexo marche 2.

Tre schudele oro masizo — do scudelini oro masizo — tre tondi oro masizo — in tutto pexo m. 15 onze circa....

Uno cortelo oro masizo — uno piron oro masizo — uno schulier oro masizo — uno salareto oro masizo — in tuto pexo m. 1.

(Arch. di St. S. N. Atti Bono Pietro).

Così invece dispose il Cardinale in proposito della Chiesa di San Fantino... *de aliis decem millibus ducatis.... funditus demoliatur ecclesia sancti Fantini et in eodem loco de nouo edificetur alia ecclesia: que sit longitudinis, latitudinis et altitudinis maior omni genere lapidum et marmorum subtiliter incisorum ornata: Cum testudinibus desuper fabricatis; que quiescant sub Columnis ex pulcherimo ac Clarissimo marmore sculptis et subtili artificio laboratis: cum bassibus et Capitellis suis simili modo elegantissime incisis sint... arcus et Janue esse de marmore pulcherimo bene laborato cum festis antiquis et cum foliis subtiliter et minutim incisis et de auratis Intus et extra: In parietibus vero esse fingantur arma sua tam intus quam extra habentia de super Capellum rubrum ex marmore in aurato, et in ipsa ecclesia iussit quod Fabricetur altare maius in loco convenienti et honesto et in eo fieri debeat palla pulcherrima ex Aere inaurato, subtiliter et artificiose laborato, cum quinque Imaginibus sanctorum, similiter ex aere inaurato Convenientis magnitudinis Iuxta proportionem palle et altaris, volens et mandans quod dicti decem millia ducati integre expendantur in fabrica prefate ecclesie sine aliqua diminutione.*

(2) Arch. di St. *Proc. de Citra,* B. 240 *e Documento.*

(3) Selvatico. *Della Architettura in Venezia.*

quattro minori, due leoni e il cesendelo. Fusori erano *Zuanin dalbergeto* con Andrea Zanco, e Pietro di Giovanni dalle Campane o Campanato. Erano semplici lavoranti fusori Battista e Giacomo.

Tullio Lombardo invece scolpiva i piedistalli marmorei delle colonne.

Ma la parte più importante di modellazione spetta ad un artista oscuro, che per quest' opera viene ad essere collocato tra i migliori. Fu questi Paolo Savin, modesto intagliatore, il quale fece la sedia della Madonna, le statue dei Santi Giovanni e Pietro, la tomba del Cardinale *con sue figure* e la statua della Madonna che era stata eseguita anteriormente e forse guastata nella fusione.

Il Savin, certo in collaborazione con altri, compiva i suoi lavori nel 1507 e precisamente colle figure delle Virtù da collocarsi nell' Arca, ma avendo dovuto assentarsi, la fusione venne fatta senza di lui da Pietro dalle Campane (1).

Complessivamente nei lavori di bronzo per questa cappella si impiegarono 59,466 libbre di metallo.

L' opera fu compiuta nel 1515, eseguendo in ogni sua parte la disposizione del Cardinale.

L' altare è di stile lombardesco; quantunque segni il periodo di decadenza di quello stile. Le statue e gli accessorî, benchè modellati da maestri diversi, armonizzano fra di loro per la purezza delle linee e la verità dell' espressione. Lo Zen in abito cardinalizio, è steso su di un' arca splendidamente ornata. La testa, che riposa sul cuscino è improntata sul cadavere; l' abito è ricco di fregî e disegna con molta verità le linee del corpo.

L'arca è decorata a meandri e a fiori, ed è affiancata da sei figure, che formano parte principale di quell'opera; queste però peccano per iscorrezioni di forma ed hanno un' impronta di paganità certo poco adatta per una sepoltura cristiana.

(1) Contemporaneamente Antonio Dal Gallo *calderer* a San Luca eseguiva a cesello sul rame l'alto rilievo rappresentante l'Eterno Padre circondato da una gloria di angeli. Ne avea fornito il disegno Tullio Lombardo.

Alvise e Pietro Negro ebbero l'incarico di dorare la parte superiore dell'altare con oro di Murano.

Anteriormente all' arca trovasi l' iscrizione seguente:

IOANNI BAPTISTÆ ZENO . PAVLI SECVNDI EX SORORE NEPOTI S. ROMANÆ ECCLESIÆ CARDINALI MERITISSIMO SENATVS VENETVS . CVM PROPTER EXIMIAM EIVS SAPIENTIAM TVM SINGVLAREM PIETATEM AC MVNIFICENTIAM IN PATRIAM QVAM AMPLISSIMO LEGATO MORIENS PROSECVTVS EST M. P. P. C. DIE VIII. MAII. HORA XII.

A piedi dell'altare stanno collocati due grandi leoni di marmo rosso veronese, già esistenti ai lati della porta maggiore della Chiesa, e nelle pareti alcune sculture marmoree delle quali si è prima parlato.

Molti anni dopo l' esecuzione della Cappella i Commissarî dello Zeno adempirono anco alle prescrizioni del Cardinale riguardo agli arredi che doveano servire per le sacre funzioni (1).

(1) Ecco le disposizioni del Cardinale nel testamento del 29 aprile 1501:

Ducati mille sei cento per hornamento della Cappella, cioè duc. trecento per una Croce d'argento bellissima, trecento per sei candelieri; cinquanta per un Bacil, e Ramino, ottanta per una Pace et per la Navicella, turribolo, bossolo da hostie, et Ampolette c. cento; et per quattro calici con le patene duc. cento. Tutti questi vasi d' argento con l' arma nostra, acciò non si possino convertire in altro uso: et per quattro pianette, con quattro camisi forniti di veludo rosso, stole e manipoli; et un paramento di brocato d'oro rizzato di veluto negro, oltre le quattro pianette, ricco, con tunicelle, et dalmatiche, Piviale, Pianetta con fiori belli da cantar la Messa solenne: et doi Panni d' altare di veluto negro con franze d' oro, et croce di cordela d'oro; et un palio di brocato d' oro di veluto negro, duc. sei cento.

Item lassiamo duc. 800 de nostri beni da far un Pallio di brocato d'oro rizzato, grande, e bello, come se usa a Roma da mettersi al feretro al giorno dello Anniversario.

I seguenti documenti risguardano invece gli oggetti eseguiti più tardi per disposizione dello Zeno:

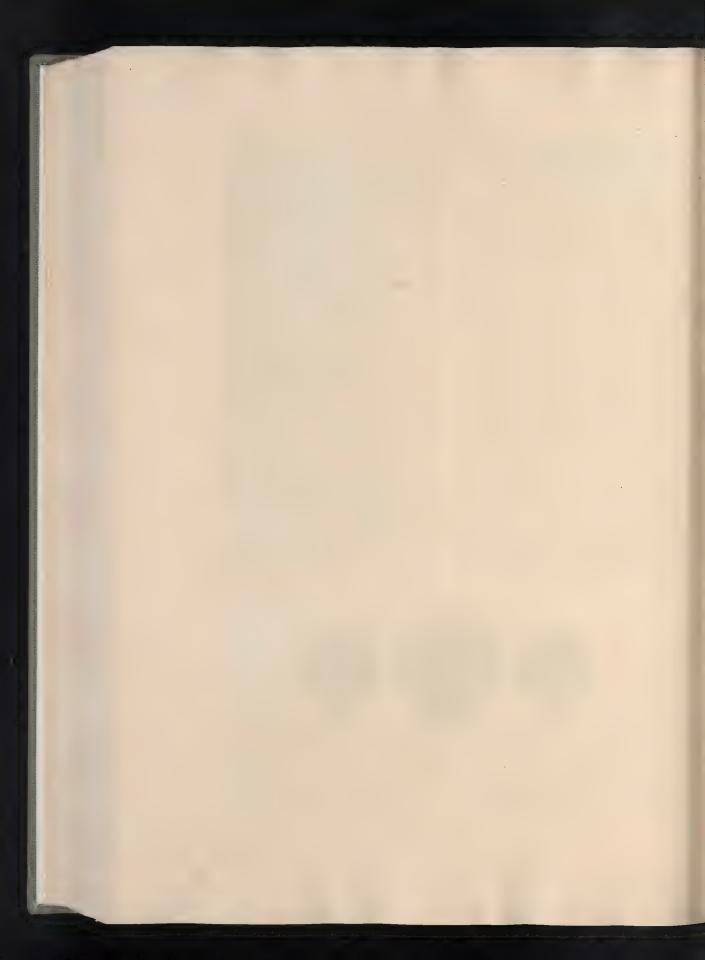
1552, agosto 20. Accordo con S. Alvise di Anzoli fu Vittore e Pasqualino di Anzoli suo nipote per fare una croce di argento di valuta di ducati 300... cum le arme et capelli smaltati tutti a sue spese.

1552, agosto 22. Accordo dei commissarii *con maestro Giovanni Pruner Todesco orese pel lavoro di 6 candelieri d'argento con tre arme per cadauno di essi candelieri intagliate, con li capelli sopra di esse, da esser poi fatto metter li smalti per li prefati signori Procuratori.*

1552, settembre 20. Accordo col *magnifico messer Alvise Dolfin q. Andrea* per l'esecuzione *di brazza cinquantaquatro in circa di brochato d'oro con il soprarizzo di velutto negro.*

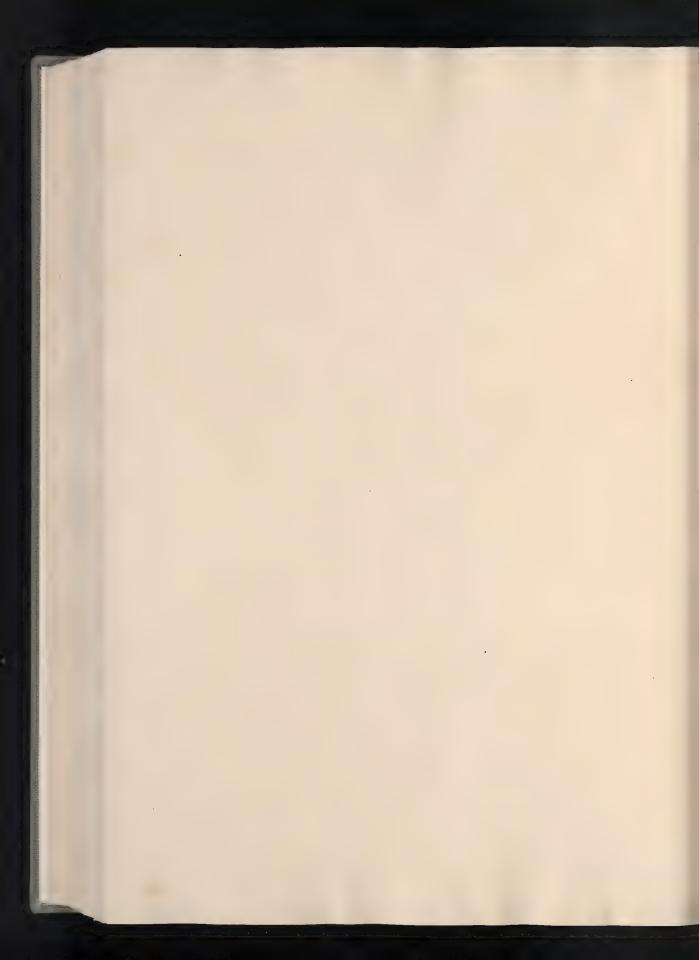
1553, agosto 15. Si ordinano i paramenti sacri per la Cappella Zen. (Arch. di St. Proc. *de Citra* B. 43).

Nota. — Lo studio risguardante il Presbiterio fu tratto da un lavoro più diffuso che il chiariss. Ing. Conte A. P. Zorzi aveva compilato per quest' opera.

aa — Leone. — Sigillo di Tomm. Soranzo, bailo a Costantinopoli. (1312). Museo Civico. — Moneta di Nic. Sagredo. (1675-76). — Osella di Alvise Pisani. (1772).

XIX.

I QUATTRO CAVALLI SULLA FACCIATA.

I QUATTRO CAVALLI SULLA FACCIATA.

I.

Le statue greche a Costantinopoli — I quattro cavalli nell' ippodromo. — Scrittori bisantini che ne parlano.

GLI IMPERATORI DI COstantinopoli vollero che tra gl'innumerevoli tesori ammassati da ogni parte dell'impero nella nuova capitale per farla rivale di Roma e delle più lussureggianti città dell'Asia, fossero colà recate anche le più belle statue greche; ed è notevole, che quegli ch'ebbe maggiore il desiderio di tali trasporti di statue fu l'imperatore Teodosio, quel medesimo che decretava la distruzione degli antichi templi e pena di morte contro i seguaci dell'antico culto.

In quel palazzo riboccante di gemme, in quei giardini digradanti in terrazze come già a Babilonia, in quelle terme nelle quali gl'imperatori della nuova Roma avevano voluto superare Caracalla e Diocleziano, in quell'ippodromo le cui fazioni dei verdi e degli azzurri appassionavano il popolo fino a spingerlo alle stragi e agli incendî e a porre a repentaglio lo Stato, si videro distribuite le opere di Fidia e dei maestri di Fidia e de' suoi discepoli e quelle di Policleto, di Scopa, di Prassitele, di Lisippo, ciascuna delle quali ci farebbe trasalire di meraviglia, se nella sua originaria integrità ci comparisse dinanzi.

Ma la predilezione degl' imperatori bisantini ebbe effetti sì funesti che peggiori non ne avrebbe prodotti il loro odio. Immaginiamo il Giove Olimpico collocato in un qualsiasi angolo, e presto negletto: non poca cura richiedeva la conservazione di tali opere criselefantine; l' avorio della veste dunque sarà deperito se pure la rapina del manto d' oro gliene avrà lasciato il tempo. Il grandissimo numero di quelle altre statue era di bronzo: e il bronzo, principalmente quello di certe età operato nelle fornaci di Delo e di Egina (1), tentava anch' esso la cupidigia. L' imperatore Anastasio ne fece fondere sei per erigere una statua equestre a sè stesso (2). L' esempio avrà avuto solleciti imitatori; nè d'altronde avranno presa la materia che dalle migliori di quelle statue. Poi, crescendo le superstizioni, sarà stata stimata opera meritoria distruggere que' simulacri di Dei gentili che si reputarono demoni. Infine gli Iconoclasti, estendendo il fanatismo contro qualunque rappresentazione figurata, non avranno perdonato a quelle che rimanevano.

(1) Ciampius, Feriæ varsavienses.
(2) D' Agincourt.

Quando dunque Niceta choniate, deplorando con giusto dolore le innumerevoli rovine di Costantinopoli presa dai Latini nel 1204, ripiange anche la distruzione di antiche statue, per questa parte la fa da rètore. E invero quelle ch' egli nomina non sono tali da richiamarci famose memorie.

Bensì altre statue sussistevano, le quali da Niceta non sono nominate a proposito delle distruzioni, perchè non furono distrutte ma anzi gelosamente furono conservate; e sono quattro cavalli di rame dorati ch'erano posti nell' ippodromo al disopra di que' ricetti chiusi da cancellate denominati *carceri* ove stavano le bighe o le quadrighe prima di lanciarsi al corso. E Niceta medesimo in fatto ne fa cenno in altro luogo per caso. Egli narra di un Arabo che aveva promesso di volare nell' ippodromo. Costui salì sulla torre soprastante agli archi delle *carceri*, sui quali erano collocati, dice, *i cavalli di rame* (o di bronzo) *dorati*, *con la cervice un po' incurvata*, *rivolti l' uno verso l' altro e anelanti al corso intorno alle mete* (1).

Niceta non è il solo scrittore bisantino che parli di que' cavalli. Papia, assai vecchio, della cui storia non restano che frammenti i quali si leggono nel *Banduri*, ci fa sapere che *i quattro cavalli dorati collocati nelle parti superiori dell' ippodromo furono addotti dall' isola di Chio imperando Teodosio juniore*. Un altro scrittore, non conosciuto che con l' appellativo di anonimo, ripete la stessa cosa. E la ripete Giorgio Codino altro scrittore bisantino più recente (2).

È cosa degna invero di meraviglia che notizie sì remote si abbiano di questi cavalli, mentre densa oscurità copre qualità, provenienze e ultime sorti di tante altre statue.

I Veneziani, i quali coi Crociati nel 1204 conquistarono Costantinopoli, ebbero in partaggio que' cavalli e li mandarono a Venezia come già avevano fatto di tante altre cose preziose dell' Oriente: lo si comprenderebbe, anche se la tradizione nol ripetesse, e la storia, quantunque un po' tardi, non lo narrasse.

II.

I quattro cavalli sulla facciata di San Marco. — Ammirati dal Petrarca. — Minacciati dai Genovesi. — Il Sanudo. — Il Sansovino. — Errori.

Poichè i quattro cavalli furono collocati sulla facciata della chiesa di San Marco, gli scrittori veneziani non s' affacendarono molto a celebrarli nè tampoco a ricordarli. Andrea Dandolo, il più vicino ai tempi, enumera reliquie e corpi santi che vennero da Costantinopoli, ma dei cavalli non dice verbo.

Primo che ne parli è il Petrarca. Nel 1364, per la sottomissione dell' isola di Candia ch' erasi ribellata, fu grande la gioia in Venezia. Il Petrarca che allora vi si trovava, dalla sua casa sulla riva degli Schiavoni, il giorno 4 giugno, vide la nave che recava la notizia e i trofei della vittoria. In una delle sue epistole, egli descrive le feste datesi per quell' avvenimento in quella

(1) Niceta choniate, Stor. Lib. III, p. 5.
(2) Papia nel Banduri *Imperium orientale* ecc. lib. V, n. 302. — anonim. ivi lib. III. n. 114. — Codino Giorgio *Delle origini di Costantinopoli* p. 29.

piazza di san Marco, la quale, anche com'era allora, reputavasi unica, *cui nescio an terrarum orbis parem habeat.* Il Doge e al suo fianco il Petrarca, e grandissimo numero di nobili, stettero *sopra il vestibolo della chiesa* a guardare, *come da marmoreo suggesto*, lo spettacolo delle svariate e pittoresche evoluzioni dei tornei. *È quello il luogo*, dice il Petrarca, *ove sono que' quattro cavalli di bronzo dorati di antica opera e di preclaro artefice quale esso fosse*, *che quasi annitriscono e scalpitano co' piedi*, *pene adhinnientes et pedibus obstrepentes* (1).

Dopo un grande amico udiamo i nemici. L' anno 1379 Venezia si trovava a terribili strette. Francesco da Carrara aveva occupato la terraferma veneta sino alla torre della Bebbe e al Moranzano, e i Genovesi, dopo sanguinosissimi conflitti, s' erano impadroniti di Chioggia. Temendo l'ultimo eccidio, il Senato mandò ambasciatori ai collegati chiedendo pace a qualunque patto purchè la città fosse salva. Ma Pietro Doria orgogliosamente rispose: — Affè, voi non avrete mai pace dal signore di Padova nè da Genova se prima noi non mettiamo le briglie a quei vostri cavalli sfrenati che stanno sopra la regia del vostro Evangelista San Marco (2). I quattro superbi cavalli sopra la regia di San Marco sembravano personificare la potenza dei Veneziani.

Ma quanto alla provenienza da Costantinopoli, finchè non si giunge a Marin Sanudo, non la si trova storicamente affermata. Il Sanudo bensì in compenso riferisce particolari, che gli dànno autorità di testimonio oculare in appoggio della tradizione.

Rammenta anch' egli i corpi santi recati a Venezia dopo la conquista, e fortunatamente rammenta anche i quattro cavalli che chiama *opera eccellentissima ben gettata e netta.* E narra che *per disastro* si ruppe un piede di dietro a uno di essi ch' era sulla galera di ser Domenico Morosini sopracomito. Giunti i cavalli a Venezia *e scaricati*, *furono posti sopra la chiesa di san Marco sopra la porta*, *dove sono al presente. E questo fu dil....* L' anno manca nell' edizione del Muratori come manca del pari nel testo autografo ch'è alla Biblioteca Marciana: il Cappelletti vuole che si debba porre l' anno 1206, ma sarebbe bene che avesse giustificata la sua asserzione. Il Sanudo segue: « ma il detto ser Do- » menico Morosini volle tenere per memoria quel piede. » Onde la Signoria ne fece fare un altro e aggiungerlo » al cavallo come al presente appare. Ed io ho veduto » il detto piede sopra d' un modione su di una casa a » Sant' Agostino ch' era di ser Alessandro Contarini » quondam ser Carlo, il quale maritò una sua figliuola » unica in ser Marco Tiepolo da Sant' Apostolo. Il quale, » fabbricata la casa a Sant' Apostolo, fece togliere il detto » piede da sant' Agostino e lo pose sopra la detta casa » sopra un modione di fuori a un cantone. Ma poi fu » levato via, non so la ragione; e ora il detto pie- » de è... » (3). Dov' è? Il cronista qui pure s' interrompe e non dice di più.

Francesco Sansovino ci dà un' altra notizia. « Ma- » rino Zeno, che ivi (a Costantinopoli) fu il primo po- » destà per la Signoria, li mandò (i cavalli) a Venetia » insieme con diverse tavole di porfidi e di serpentini e » di ricchi marmi. Et essendo riposti nell'arsenale, cor- » sero qualche rischio di essere alcuna volta disfatti: ma » finalmente, conosciuta la loro grande bellezza, furono » collocati per più comodo e maggior sicurezza sopra » alla Chiesa » (1).

Non terremo conto della contraddizione, che i cavalli, dopo essere stati mandati tra le cose preziose, sieno stati disconosciuti. Questo può essere avvenuto: e la stessa ingenuità del racconto ci sembra caparra di autenticità.

Ma al solo racconto, vogliam dire ai soli fatti, avremmo bramato che i nominati scrittori si fossero attenuti. Quando poi la fanno da archeologi e da numismatici, è un' altra cosa. Il Sanudo vuole che i cavalli sieno stati fatti in Persia e che i Romani li portassero a Roma ecc. E su che si fonda? su cavalli rappresentati nel rovescio di medaglie romane che a lui paiono questi. Il Sansovino del pari, avendo veduto scolpito in una medaglia un arco trionfale di Nerone e su quello cavalli, giudica egli pure senz' altro che sieno i medesimi e che da Roma fossero portati a Costantinopoli e di là a Venezia. Meno male che nella vita del Doge Pietro Ziani esprime forte dubbio: *quale sia il vero è ignoto a ognuno* (2).

Pare incredibile! queste ignare fantasie vennero accettate a occhi chiusi e ripetute anche da accreditati eruditi. Noi lo vedremo.

III.

I quattro cavalli portati a Parigi. — Restituiti a Venezia.

Per sei secoli i quattro cavalli stettero sulla fronte della chiesa in tale armonia con la facciata da parerne il necessario compimento. Ma venne giorno in cui dovettero discenderne; e fu quando Venezia stessa discese dal suo posto sfinita allucinata barattata e spogliata. Il giorno 13 dicembre 1797 essi furono levati e tosto, con altre opere d' arte, mandati a Parigi.

Colà vennero posti da prima su quattro pilastri dinanzi al palazzo delle *Tuileries* (3). Ma Napoleone, nel colmo di sua potenza, ripensò ai cavalli di Venezia, e poichè volle assumere, oltre al titolo, anche costumanze e maestà d' imperatore romano, immaginò di aggiogarli a un carro su cui stesse la sua propria figura. « Il se- » ront attelés à une *quadrige* qui portera l' image de » notre invincible Empereur, et qui sera placé sur la » porte triomphale qui decore l' entrée des Tuileries » dice il Millin. E aggiunge: « cette porte avec sa qua- » drige sont figurée, sur une belle médaille frappée à ce » sujet et qui est gravée dans mon histoire metallique » de l'Empereur Napoléon » (4).

Il volere di Napoleone fu eseguito. In quella piazza che dal tempo di Luigi XIV chiamossi del *carrousel*, A. W. Schlegel vide più volte i cavalli sull' arco delle *Tuileries*

(1) Senil. Lib. IV. epit. II. *L'adhinnientes* è una bella correzione del Morelli. — MSS. del Morelli nella Biblioteca marciana fasc. n. 25. Nelle edizioni si legge *adimentes*.

(2) Cittadella, Storia della dominazione carrarese in Padova. — Cappelletti, Storia di Ven. — Romanin, Storia di Ven.

(3) Sanudo, Cronaca veneta o vite dei Dogi alla Marciana, classe VII Cod. DCCCC.

(1) Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare*, Lib. II.

(2) Sansovino, Op. cit. Lib. XIII.

(3) Millin, *Magasin encyclopédique ou Journal des sciences des lettres et des arts*, 1806, vol. VI, pag. 299. — Una stampa che rappresenta i quattro cavalli sui pilastri del giardino *delle Tuileries*, si trova nella collezione *Memorie di Venezia* di Francesco Maria Gherro, Vol. I, tav. 97: è nel Museo civico di Venezia.

(4) Millin, *Magasin* ecc. pag. 300

rifulgere nel pieno giorno e riflettere le più gradevoli tinte al levare e al tramontare del sole. Ma nella *Histoire métallique ecc.* del Millin la medaglia non si trova. Il precipizio dell' impero napoleonico spiega una tale mancanza.

Caduto Napoleone, i cavalli furono restituiti a Venezia. Grande fu la gioia nel popolo; nè mancarono lodi al nuovo Governo. Per un gran numero di Veneziani l' imperatore Napoleone era stato sempre il Bonaparte di Leoben e di Campoformio.

Si volle accompagnare il ritorno dei cavalli con apparato di teatralità. Era il 13 dicembre anniversario del giorno in cui diciotto anni prima erano stati tolti. Sopra due carri in una barca piatta, festeggiati da spari di cannoni, furono fatti uscire dall'arsenale e porre a terra nella piazzetta, d'onde vennero condotti presso una loggia innalzata dinanzi al palazzo reale. Colà il governatore fece un discorso e uno ne fece il podestà. Dopo ciò furono fatti giungere alla chiesa, e mercè ingegnose macchine predisposte, rimessi nell' alto (1).

Un' iscrizione fu posta sulla facciata della chiesa. Tralasciamo per brevità questa iscrizione e le sue vicende (2).

Molte pubblicazioni si fecero di poesie: il maggior numero sono conservate in una miscellanea del Cicogna (3). V' è una canzone di Francesco Caffi, un sonetto non bello del Buratti, un sonetto ch' ebbe voga del Lantana, ecc. Le adulazioni, a dir vero, in quasi tutti i versi traboccano. Pure v' è un' ode di Jacopo Mantovani che si toglie da quel concerto; manoscritta essa pure fu conservata dal benemerito Cicogna: diamone per saggio una strofa,

Plebe, i destrier saluta
Trofeo d' altrui vittoria,
Che ti ricordan la fatal caduta,
E che del tuo servaggio all'Alemanno
Pegno saranno (4).

Ma non tutte le pubblicazioni furono poetiche. V' ebbero alcuni scritti storici che noi dobbiamo esaminare con attenzione.

IV.

Narrazione storica del Cicognara. — Una lettera dello Schlegel. — Una lettera del Mustoxidi. — Altri scritti.

Primo occupò il campo il co. Leopoldo Cicognara, Grande era il credito dello scrittore presidente dell'Accademia di Belle Arti e notoriamente intento alla sua storia della Scultura, la quale peraltro riguarda il medio evo e le età più recenti, ma non già la storia antica. A ogni modo, incontrovertibile parve al maggior numero la sua *Narrazione storica.*

Egli, come si può pensare, rifiuta la volgare diceria d'un vero o supposto metallo di Corinto, mentre ognuno poteva riconoscere che i cavalli sono composti di rame purissimo con piccola parte di altre sostanze metalliche. Ottimamente. Ma dopo avere respinto quello che chiameremo il pregiudizio degli idioti, si gittò a capo fitto in quello che chiameremo il pregiudizio dei dotti.

Dal Sanudo e dal Sansovino in poi non eravi stato scrittore, che accennando a questi cavalli non avesse tirato fuori gli archi trionfali delle medaglie romane e principalmente di quelle di Nerone: così Sebastiano Erizzo, così, con qualche titubanza, Antonio Zanetti, e altri. Il Cicognara con l' autorità sua diede nuova forza a tali asserzioni. Egli non sa immaginare l' esistenza di una quadriga se non sopra un arco trionfale; e ne inferisce che i quattro cavalli non possono essere stati fatti in Grecia, poichè *questa pubblica dimostrazione colà non davasi ai vincitori :* egli li crede romani, e di Nerone, fondandosi al solito sugli archi trionfali di questo imperatore e su altri argomenti ancor più deboli se ciò fosse possibile.

La vera arte greca fu sì poco nota ne' secoli passati, che gli studiosi avevano potuto immaginare che molte delle opere di scultura greca che pur possediamo sieno romane; così fu denominata gladiatore morente la nobilissima statua del museo del Campidoglio ch' è tutto altro che un gladiatore, così un gruppo della villa Ludovisi ebbe i nomi di Arria e Peto, e le statue greche di Menandro e di Posidippo si volle che rappresentassero Mario e Silla, e va dicendo.

Si comprende la proclività a supporre che fossero opere romane anche i cavalli di san Marco.

Che diremo poi dell' affermazione che i Greci non facevano quadrighe? Era dunque totalmente smarrita la cognizione di ciò che furono i giochi olimpici. Assai celebri erano le feste delfiche, panatenee, istmiche, ma il piano d'Olimpia era il luogo degli immortali cimenti. Ivi, a ogni quinquennio, da tutte le parti della Grecia accorrevano tutti i Greci, dimentichi, almeno per un momento, d'ogni antagonismo di città e d'ogni suddivisione di schiatte. I vincitori erano coperti d' incomparabile gloria, e ottenevano il diritto di avere una statua, e dopo tre vittorie, una statua loro propria (statua iconica), onore che prima di Alessandro, agli Dei soltanto si tributava. La statua li rappresentava nell' esercizio di quel gioco nel quale erano stati vincitori. Il premio nella gara delle quadrighe era ambito dai cittadini più potenti e dai re: è famosissimo il *demaration* moneta siracusana in cui si vede Gelone sulla sua quadriga.

Più tardi, quando i Romani eressero archi trionfali, essi rappresentarono nell' alto il trionfatore sopra una quadriga alla maniera dei vincitori nei giochi olimpici poichè stimarono di non poterli glorificare in modo più degno.

L' autore della *Narrazione storica* persuasissimo che i cavalli debbano attribuirsi a Nerone, molte cose aggiunge sulle condizioni dell' arte fusoria a que' giorni. Egli ancora si appoggia sul fatto che i cavalli sono dorati : s' ignorava allora tuttavia quanto gli antichi usassero adornare monumenti e statue con colori e con dorature (1).

Dopo la *Narrazione storica* uscirono contemporaneamente due lettere: una di uno scrittore tedesco A. W. de Schlegel; l' altra di uno scrittore greco Andrea Mustoxidi. Entrambi usarono grande riserbo, forse perchè

(1) Venezia 13 dicembre 1815. Processo verbale della funzione ch' ebbe luogo in questo giorno nel ricondurre e riporre nell' antica loro sede i quattro cavalli ecc.

(2) Veggasi *Archiv. ven.* T. XII, pag. 157-161.

(3) Museo civico, *Miscel.* opusc. E. n. 1185.

(4) Questi versi di Jacopo Mantovani ispirarono a Luigi Carrer giovinetto un' ode che si legge tra le sue prime poesie. — Venezia 1819.

(1) Cicognara L. *Dei quattro cavalli riposti sul pronao della basilica di San Marco, Narrazione storica.* — Venezia 1815.

i nuovi studî sull'arte greca non erano ancora sì noti o accettati che gli scrittori potessero fare a fidanza con le cognizioni d'un numero sufficiente di lettori; e forse ancora per un sentimento di giusto rispetto verso il Cicognara.

Plinio ricorda una quadriga ch'era a Rodi, opera di Lisippo. Taluno avrebbe voluto attribuire i cavalli di san Marco a quella quadriga, ma senza lesione dei diritti di Nerone che da Rodi li avrebbe fatti portare a Roma e dorare.

Lo Schlegel non ha bisogno di ricorrere a Rodi per trovare quadrighe di bronzo. Egli dimostra quanto numerose esse fossero nella Grecia, nella Sicilia e in tutte le colonie greche. Erodoto accenna a una quadriga di bronzo attaccata a quattro cavalli ch'era in Atene all'ingresso dei propilei. Plinio nomina sette artefici celebri per la bellezza delle bighe e delle quadrighe, primo di tutti Calamide, indi Aristide, Eufranore, Menogene, Lisippo, Euticrate, Piromaco. Il carro di Cleostene vincitore nell'olimpiade LXVI opera di Agelada è ricordato da Pausania, il quale annovera a Olimpia sette quadrighe.

Lo Schlegel non giunge alla conseguenza delle sue affermazioni; ma se non andiamo errati, vuole che la s'indovini, ed è quella a cui vorremmo arrivare noi, che i quattro cavalli se ne stessero originariamente attaccati al carro d'un vincitore ne' giochi olimpici. Egli propende a crederli opera di qualche insigne artefice dell'età di Alessandro o dei primi suoi successori.

Sull' argomento degli archi trionfali delle medaglie romane, l'autore di questa lettera se ne passa leggermente, *on voit combien cet argument est faible et précaire.* Sul proposito delle dorature, si tiene sicuro che dopo le statue recate a Londra da lord Elgin e quelle di Egina e quella di Figalia, la storia dell'arte greca potrà camminare sicura.

La lettera dello Schlegel naturalmente non fu nota al Mustoxidi quando questi pure una ne pubblicò. Dottissimo di cose greche, il Mustoxidi afferma che l'atteggiamento dei cavalli di san Marco non è per nulla dissimile da quello dei cavalli che si vedono in bronzi antichi gemme e medaglie, nonchè negli archi trionfali, e giustamente si ride del Ramusio, che vedendo cavalli su archi trionfali nelle medaglie d'Augusto, in quelle di Nerone, in quelle di Domiziano, in quelle di Trajano, in quelle di Costantino, li crede sempre questi medesimi.

L'autore di questa lettera considera i cavalli di San Marco sotto ogni aspetto, l'espressione, il movimento, la materia, il getto. A tutte queste cose noi porremo mente tra poco. Ma il punto essenzialissimo sono le citazioni, già da noi riferite, le quali dànno la certezza che l'imperatore Teodosio fu quegli che aveva fatto portare i cavalli a Costantinopoli, e che questi erano stati tolti da Chio. Prima del Mustoxidi nessuno aveva pensato a Papia e all'anonimo bisantino, e soltanto il Du-Fresne aveva citato Codino (1).

Se la lettera dello Schlegel risolse dunque, almeno in gran parte, la questione delle quadrighe, la lettera del Mustoxidi risolse totalmente quella della provenienza primitiva (2).

(1) Histoire bisantine.

(2) Schlegel A. W. *Lettre aux editeurs de la Bibliotèque italienne sur les chevaux de Venise.* — Florence 1816. — Mustoxidi A. *Lettera sui quattro cavalli della basilica di San Marco.* — Padova 1816.

Ma questa persuasione non fu goduta in pace. Un veneto patrizio, che poi ebbe onori e impieghi, e ch'era giovanissimo allora, uscì con delle *Osservazioni*: a queste un anonimo contrappose delle *Osservazioncelle*: e ad esse il primo una *Risposta alle osservazioncelle.* Questi opuscoli, che furono molto diffusi, non fanno che aggirarsi sugli errori di prima. Dopo le cose dette, noi potremmo lasciarli totalmente da parte, se non fosse appunto l'argomento della provenienza da Chio, intorno alla quale l'autore delle *Osservazioni*, non potendo negare le testimonianze addotte dal Mustoxidi, espresse forte dubbio sull'identità dei cavalli, affermando che altri quattro ce n'erano nell'ippodromo (1).

Gli scrittori bisantini in fatto ne parlano; ma lo fanno in modo che nessuno potrebbe confondere gli uni con gli altri. Trattasi di quattro cavalli attaccati ad un carro su cui stava la statua del sole, la quale portava una piccola statua della Fortuna della città. Questi cavalli del Sole sono detti dall'anonimo bisantino in due luoghi *spiranti fuoco, volanti* (*πυρίνοι ιπταμενοι*) la qual cosa fece supporre con ragione all'autore delle *Osservazioncelle* che avessero *i piedi dinanzi alzati come per misurare i liberi campi dell'aria.* Nè si sa di che materia fossero, nè se fossero dorati.

Essi erano portati nell'ippodromo quando si celebrava l'anniversario di qualche vittoria o quello del giorno in cui secondo le favolose tradizioni, Bisante figliuolo di Nettuno aveva fondato Bisanzio. La piccola statua veniva allora coronata: e poscia cavalli carro e statua si riconducevano nel Senato ove pare che stessero abitualmente.

Invece, i cavalli di Chio noi sappiamo da Papia, dall'anonimo e da Codino ch'erano dorati e da Niceta choniate ch'erano di rame (o di bronzo). Nè sono detti *spiranti fuoco* e *volanti*, ma da Niceta vengono descritti, quali li vediamo, con le teste un po' incurvate e rivolti l'uno verso l'altro. Nè già venivano portati nell'ippodromo a quando a quando e a spettacolo, ma colà si vedevano stabilmente sopra le *carceri*, per modo che Niceta li nomina per segnalare quel luogo, il quale luogo, se i cavalli appartennero a un vincitore ne'giochi olimpici, era stato scelto molto opportunamente.

V.

Analisi chimiche — La quadriga a Chio — Collari e medaglioni — Passo dei cavalli — Criniere recise — Concludiamo.

I quattro cavalli sono di rame; e già furono ricoperti da grossa foglia d'oro. Una centesima parte di stagno e alcune menome parti d'argento e di piombo commiste alla fusione sono cose da non tenerne conto. Questo risultò dalle analisi chimiche, presso a poco uniformi, fatte su piccoli pezzi a Berlino dal Klaproth, a Parigi dal Darcet e a Venezia dal Bussolin capo assaggiatore della zecca. Lo stagno dà al rame fluidità e scorrevolezza; ma nel caso nostro, cioè nelle proporzioni dell'uno per cento, è certissimo che non produsse

(1) Dandolo co. G. A. *Sui quattro cavalli ecc. Osservazioni.* Venezia 1817. *Anonimo, Osservazioncelle sulle osservazioni del co. A. G. Dandolo sui quattro cavalli ecc.* 1817. — Dandolo co. G. A. *Risposta all'autore delle Osservazioncelle.* — Venezia, 1817.

effetto di sorte alcuna. Osservava il Bussolin che quelle esigue quantità di sostanze diverse non saranno state neppure avvertite, essendo derivate dal minerale stesso o da qualche poco di rame vecchio e usato che si sarà fatto entrare nella massa del rame nuovo, come per testimonianza di Plinio, si credette buono di praticare in ogni tempo (1).

Di puro rame sono dunque i cavalli: e se l'artefice, con mezzi che ci sono ignoti, e che forse saranno stati eccezionali anche nell' antichità, per entro allo strato predisposto, invero assai sottile, seppe ottenere con pieno successo la fusione, come sogliamo dire, *a cera perduta*, fu un prodigio.

Ciascuno dei cavalli è di due pezzi. La grossezza del getto è di quattro millimetri o circa. L'uno dei due pezzi risulta dell' intero corpo fino alla radice del collo e propriamente al collare, l'altro della testa e del collo: i collari dissimulano le commettiture. Nel basso delle gambe si possono notare difetti cagionati da varî trasporti. Nelle parti ampie dei corpi vi sono alcuni mancamenti come avviene anche nelle più celebri opere in bronzo; ma i tasselli saranno stati celati dalle dorature: le teste sono totalmente integre.

Bellissimi noi li giudichiamo. E nondimeno i Greci avranno avuto ragioni speciali per apprezzarli. Senofonte non trattò che dei cavalli di guerra, e troppo incomplete cognizioni abbiamo sulle razze prescelte in certe età per le corse: i nostri n' erano forse uno dei saggi più stimati. Que' corpi alquanto rotondi, que'colli alquanto rigonfi e l'orgogliosa brevità delle teste saranno stati caratteri di razza. Pronti al corso, con gli occhi intenti, non però dànno indizio di quella foga scomposta, che secondo il greco scrittore è al cavallo ciò che la collera è all' uomo.

Erano fatti per essere veduti da vicino, ce ne teniamo sicuri. Nella agorà di Chio, o in qualche parte dell' acropoli, saranno stati col loro carro esposti all'ammirazione dei cittadini e dei visitatori. Fu grande ventura che nulla abbiano significato d' idolatrico, perchè fu ciò senza dubbio che li salvò dai superstiziosi furori: e fu ventura del pari che la poca intrinseca preziosità del metallo abbia persuaso i rapitori di accontentarsi probabilmente di raschiarne l'oro.

Erano falerati trionfalmente. Cavalli adorni in tal modo si vedono anche negli archi trionfali di Roma: dai collari pendono mezze lune zampe di leone e ninnoli varî certamente d' oro o dorati, *aurea pectoribus demissa monilia pendent*. Anche quest' uso i Romani lo avranno preso dai Greci, e in fatto dai collari dei nostri cavalli pendevano medaglioni: possiamo supporre che fossero di rame dorato. Se quelli identici sieno stati conservati nessuno potrebbe dirlo: ma certamente nel secolo passato i medaglioni c'erano, come dimostrano le belle incisioni nell'opera *Sulle statue greche e romane in Venezia* del Zanetti (2). Essi disparvero solo quando i cavalli andarono in Francia.

Molto si parlò nel secolo passato sul passo de' cavalli. Si ventilarono questioni: da una parte il cavallo di Marc' Aurelio e quelli dei bassorilievi dell' arco di Tito i quali muovono i piedi diagonalmente, dall' altra quello del Gattamelata a Padova e quello del Colleoni a Venezia. Donatello e Leopardi già perdevano la causa; e poichè i cavalli di San Marco si muovono allo stesso modo, erano soggetti alla stessa minaccia. Nè bastò che nei cavalli dei Balbo di Pompei apparisce del pari la supposta colpa. Per verità taluno osservò che mentre il cavallo corre, i piedi si trovano alternati variamente ora in diagonale e ora dalla stessa parte. Ma chi davvero tolse i dubbî fu lord Elgin quando portò in Inghilterra da Atene le sculture del Partenone. Que' marmi, tra le altre cose che mostrarono al mondo con le stupende cavalcate delle feste panatenee, insegnarono ancora qual fosse la varietà del passo dei cavalli. Allora si dovette riconoscere con l' autorità di Fidia che tutti avevano ragione, o per meglio dire, che tutti avevano avuto torto nell' insistere in una tale contesa.

E un altro servigio ancora que' marmi resero a' nostri cavalli. Questi hanno le criniere accorciate, ciascuno serbandone soltanto una parte eretta lungo la cervice. Uno scrittore tedesco J. Seitz, che peraltro non li vide che dal basso quando stavano a Parigi, pur affermando che fossero di stile pesante, ne trovò lodevoli le teste, e principalmente ammirabili *leurs narines entr' ouvertes leurs bouches écumantes;* ma quelle criniere tagliate gli fecero supporre che l' artefice non avrebbe saputo farle altrimenti. Egli ne dedusse che non potevano essere opere di Lisippo, ma bensì di Policleto o di Mirone, i quali *ne savoient bien travailler les chevaux ni l'un ni l' autre* (1). Ma questi begli argomenti dileguarono dinanzi ai cavalli del Partenone i quali tutti hanno le criniere tagliate a quel modo. Il taglio delle criniere dei cavalli fu dunque un uso dei Greci anche nell' età più bella. Forse i Romani lo seguirono di rado, e anche a questo dovevano porre mente coloro che hanno voluto a ogni costo vedere questi cavalli in tutti gli archi trionfali di Roma.

Concludiamo. I quattro cavalli erano a Chio, e furono portati a Costantinopoli per volere dell' imperatore Teodosio II. A Costantinopoli stettero sopra le carceri dell' ippodromo, luogo dei cimenti delle bighe e delle quadrighe, e perciò convenientissimo a questi cavalli, che per nostro avviso appartennero al carro d'un vincitore ne' giochi olimpici. Della loro grande fama nell' antichità è garante il fatto ch' erano in quella città ove gl' imperatori bisantini avevano voluto adunare da ogni parte le più celebri opere della greca scultura. Colà i Veneziani li trovarono ancor salvi nel 1204, e portatili a Venezia, li collocarono sulla chiesa di S. Marco.

Fu creduto che fossero di metallo di Corinto; e questo fu pregiudizio volgare. Sono di rame; e come risultò dalle analisi fatte, hanno una centesima parte di stagno: furono dorati come, malgrado il tempo e le raschiature, si vede.

Fu detto che fossero fatti a Roma e posti sopra un arco trionfale di Nerone: e questo fu il pregiudizio dei dotti. Oggimai, siccome nuove cognizioni e nuovi studi raddrizzarono i giudizî su molte statue greche credute romane, vogliònsi correggere ancora le opinioni intorno a questi cavalli, anch' essi opere greche, nelle quali Roma e Nerone non c' entrano.

A. Dall' Acqua Giusti.

(1) Bussolin, *Lettera al Dirett. della R. Zecca, dott. Leopoldo Berchet esponente l' analisi chimica del metallo di cui sono composti i quattro cavalli, ecc.* — Venezia 1843.

(2) Venezia, Vol. I, 1740.

(1) Millin, *Magasin enciclopedique ecc.* 1806, Vol. V, pag. 310.

bb — Leone. — Dipinto. — Sec. XVI. — Da un quadro esistente in Palazzo Ducale.

XX.

I RESTAURI MODERNI

DAL MDCCXCXVII FINO AD OGGI.

I RESTAURI MODERNI DAL MDCCXCVII FINO AD OGGI. — NORME PER LA CONSERVAZIONE DEL MONUMENTO (1)

A CHIESA DI SAN MARCO durante la Repubblica aveva officio diverso dall' attuale — era Cappella Ducale con un Primiciero — il Patriarca risiedeva nell'antica isola di Olivolo e pontificava a San Pietro di Castello.

Caduta la Repubblica e dichiarata S. Marco chiesa cattedrale (2) le mutazioni, imposte da ragioni politiche e da esigenze rituali, non si fecero attendere. Tra le prime: la soppressione del trono ducale, che stava davanti ai balaustri, che circondavano l' altare maggiore al lato dell'epistola e voltava il dorso a chi entrava nel coro, quella dei seggi della Signoria, e l' asporto dei tre stendardi, che pendevano dalle volte ed erano stati donati a Venezia dalle città di Verona, Crema e Cremona; tra le seconde: l'abolizione dei balaustri intorno all'altare maggiore, il rialzo della mensa di questo altare, che diede poi luogo allo scoprimento delle ossa di S. Marco, coll'asporto delle due colonne di verde antico che fiancheggiavano la Pala d'oro, l'adattamento degli stalli pei canonici ai due lati, che si levarono dalla chiesa di Sant'Andrea della Certosa, il trasporto, al posto ove attualmente si trova, della custodia del Sacramento, che giaceva sopra l'altare dalle colonne di alabastro, allora coperto da una cupoletta di rame dorato, nella nicchia di mezzo dietro l'altar maggiore, l'accesso nuovo dato alla sacristia dalla cappella di S. Pietro, ed altre di minor conto.

I restauri propriamente detti, che furono eseguiti nel secolo presente, cominciarono nel 1818 con parziali risarcimenti al tetto di piombo della chiesa. Fu questo il motivo adotto per autorizzare nel 1819 la vendita alla pubblica asta delle gioie del Tesoro di S. Marco (3).

Nell' anno 1820, per cura del Demanio e sotto la direzione dell' ingegnere Cesare Fustinelli, fu intrapreso il restauro del grande finestrone circolare presso la cappella del Sacramento, disputandosi allora se le lastre di vetro dovessero lasciarsi rotonde o cambiarsi in quadrate. Per buona sorte fu deciso di conservare le rotonde, ma pur troppo, in conseguenza del modo col quale si eseguì quel restauro furono distrutti gli antichi mosaici intorno al finestrone per una sensibile larghezza. I disegni furono copiati alla meglio e i mosaici rifatti (4).

Ma di tutti i lavori che si riferiscono ai Mosaici, non occorre di qui tenere parola, perchè ne discorre ampiamente, in altra parte di quest' opera, l' ingegnere architetto Pietro Saccardo.

(1) Convenienze tipografiche, e desiderio di non dare soverchia ampiezza a questa parte del testo per mantenere una ragionevole proporzione colle altre, persuasero l' editore a pubblicare separatamente, per intero, la importante Relazione dell' ingegnere Federico Berchet, ed a qui darne un riassunto contenente solo quanto è più necessario ad esporsi.

(2) Decreto 19 ottobre 1807 del vicerè d' Italia.

(3) Avviso della Fabbriceria di S. Marco 5 giugno 1819.

(4) Cicogna, *Diari* Scart. XLIII.

Nello stesso anno si risarcì l'orologio di Sant'Alipio, e poco dopo si intraprese il restauro del locale interno del Tesoro, togliendovi i vecchi armadi e le vecchie fodere di legno, che coprivano i muri ed erano dipinte con ornamenti raffiguranti mosaici, per sostituirvi un freddo intonaco a marmorino, ed un grande armadio sagomato alla scuola, che era in voga all'epoca del primo impero francese, e che a S. Marco era qualche cosa peggio di un semplice anacronismo. Successivamente furono anche modificate le finestre, che danno luce al Tesoro, e rifatto il coperto sotto la direzione della commissione governativa presieduta dal Diedo e composta dei professori Lazzari e Zandomeneghi e dall'ingeg. Minio.

Dal 1829 al 1834, sotto la direzione della medesima Commissione, si ripararono i gravissimi danni, che eransi manifestati in tutte cinque le cupole, assicurando l' arcata massima del presbiterio che porta la cupola maggiore ed era specialmente in pericolo; si procedette al restauro della sagristia, dove detersa la fuliggine alla gran volta, si misero in bella luce quegli splendidi mosaici del principio del XVI secolo, ma con deplorevole gusto si intonacarono di marmorino cinereo le pareti sopra i maestosi armadi e le spalliere fino al soffitto; si levò la cattedra alessandrina ehe era nel Battisterio sopra la famosa di pietra Tiro e la si collocò nel Tesoro; si rimise, sopra la chiave dell' arco centrale superiore della facciata principale, il leone dorato, ch'era stato abbattuto nell' epoca democratica.

Nel 1834 si ricostruì la mensa dell'altare maggiore, per la quale furono modellati ed eseguiti i getti di bronzo da Bartolomeo Ferrari, e si dispose un nuovo sostegno in marmo alla Pala d' oro, che poi accomodata e ripulita venne posta a luogo. Di questa e del lavoro fattovi, discorre ampiamente Giovanni Veludo, in altra parte di quest' opera. Rifacendosi l' altare si pensò di asciugare la sottopostavi Cripta, ma il lavoro non riuscì e dovette abbandonarsi, fino a che fu ripreso ed egregiamente condotto a compimento in questi ultimi anni, come pure ne discorre in altra parte di quest' opera Guglielmo Berchet.

Nel 1842, a proprie spese, Luigi Facchin, fece dorare alcuni bassirilievi, capitelli e cupolini interni della Chiesa, e la merlatura dei pinacoli e le palle delle grandi croci sopra le cupole all' esterno. Intanto fu restaurato il Capitello del Crocifisso, nel fianco della navata principale della Chiesa, e dalla pulitura fattane si misero in luce le preziose sue colonne e l' agata (1) colossale che è infissa al suo vertice; venne armata la gran volta dell'Apocalisse, e si credette di averla assicurata applicandovi per di sopra delle nervature di muro senza impostarle; e si fecero parziali restauri del pavimento e delle facciate della chiesa, per cura dell'ingeg. della Fabbriceria Giovanni Battista Meduna, succeduto al Minio.

In tutti questi ed altri minori lavori, senza toccar dei mosaici, la Commissione governativa ebbe per fatali consiglieri: lo stato assolutamente rovinoso di alcune parti della Basilica, lo spirito e l' indirizzo d' allora che nei monumenti cadenti non considerava altro che un problema di statica da risolvere, ed il gusto artistico freddo e stecchito dell'epoca, che esagerava le tradizioni vitruviane, ed evocava una bastarda romanità, per co-

(1) Cicogna *Bibliogr.* p. 61.

lorire la deficienza del genio. Tenuto conto però di tutti questi fattori deleteri, è un miracolo se lo stupendo monumento non ebbe quel danno che poteva averne.

Sciolta la Commissione nell' anno 1853, i lavori nella Chiesa di S. Marco furono assegnati alla R. Direzione generale delle Pubbliche Costruzioni nelle Provincie Venete, la quale nel 1857 incaricava l' architetto G. B. Meduna, ingegnere della Fabbriceria, a dirigerli sotto la propria dipendenza, e così si continuò fino all' annessione di Venezia al Regno d'Italia nel 1866 ed alla soppressione avvenuta in quell'anno della Direzione generale. La ingerenza di questo uffizio fu conseguenza della dotazione di annue austriache lire 60,000, colla quale lo Stato era venuto nel 1856 a sostegno delle stremate risorse finanziarie della Fabbriceria.

La Direzione delle Pubbliche Costruzioni, dopo compiuto il lavoro della volta dell'Apocalisse, fece eseguire, nel 1855, un passaggio coperto fra la cappella di S. Pietro e la scala per cui si scende dalla Canonica, per procurare al capitolo un accesso alla chiesa difeso dalla pioggia e dalle intemperie. Fu cosa utile, sebbene togliesse la luce di due finestre della chiesa e sebbene malamente imitasse lo stile del monumento. Il primo lavoro diretto dal Meduna, sotto la dipendenza dell'ufficio delle Pubbliche Costruzioni, fu, nel 1857 la nuova volta del braccio sinistro della crociera verso l'altare della Madonna, col riordino del tetto soprastante; poi ricominciò quello maggiore del restauro generale della facciata settentrionale della chiesa sulla piazzetta dei Leoncini, che fu intrapreso nel 1860, mettendo a terra tutta la decorazione marmorea, costruendo le nuove fondazioni con archi di scarico impostati rovesci sotto le basi dei pilastroni, ricostruendo le interne masse murali, rivestendo la nuova fronte colle decorazioni levate, ma però levigando a pomice le colonne e sostituendo una fodera di marmo venato liscio di Tino, assai poco pittoresco, alle antiche preziose fodere di marmo a macchia aperta e a colore invecchiato, che andarono sgraziatamente disperse.

In questa occasione fu scoperto l' originario prospetto di questa facciata nei tempi del Doge Orseolo, prima che fosse rivestito di marmi e colonne, e potè farsene un disegno che fu depositato nel civico Museo.

Avendo esulato nel 1862 l'ing. Meduna, perchè compromesso politico, questo lavoro fu continuato dal di lui fratello ingegnere Tommaso, assistito dall'ingegnere Annibale Forcellini. Quando nel 1864 fu scoperta questa facciata rinnovata piacque perchè si ricordavano i molti danni che il tempo avea recato all' antica fronte e che furono riparati, e perchè gli studi artistici non erano così diffusi come oggidì, nè il gusto così affinato, e perchè, come si è detto, davasi al problema statico un peso prevalente di troppo nei restauri dei monumenti antichi e preziosi, sugli altri coefficienti di storia e di arte da prendersi a calcolo. Piacque altresì perchè una lucidatura artificiale, con un empiastro qualunque, simulava e simulò per parecchi anni lo splendore della lucidatura a piombo, e metteva provvisoriamente sotto l'occhio di tutti la veste di mille armonizzanti colori che adorna la superba Basilica. Non si vide, allora, l'effetto crudo e tagliente delle venature diritte e cerulee della nuova fodera di marmo di Tino, ne si rimarcò la profusione dei pezzi rinnovati, che avrebbe potuto evitarsi tenendo in buon conto i levati, nè si presentì che la falsa lucidatura sarebbe in pochi anni sparita, e che tutta la facciata sarebbe riuscita fredda e biancastra.

In quei giorni fu solo una voce di lode al lavoro, e fu lode fatale perchè incoraggiò chi lo fece a ripeterlo, con nuovo danno, nella facciata meridionale della chiesa, sulla Piazzetta.

Una sola nota, allora stonata, fu quella di non essere stata approvata, anzi di essere stata tolta una epigrafe che in lode dell'architetto erasi collocata a chiudere una finestra ottagona della facciata. Questa fu la timida espressione della coscienza di un popolo artistico, che tentò far capolino fra l'aristocratico trionfo della statica, ma non fu sufficiente a frenarne la marcia.

Nel 1865, in fatto, cominciò l' altro grande lavoro del restauro della facciata meridionale, che durò dodici anni, e si può dire sotto la sola direzione dello ingegnere Giovanni Battista Meduna, perchè nel primo anno del lavoro la Direzione generale delle Pubbliche Costruzioni venne disciolta in causa del nuovo ordinamento che ebbero le provincie venete riunite al resto d' Italia. E quando, compiuto il restauro, questa nuova facciata fu discoperta fu generale e quasi assordante il plauso al lavoro. Eppure esso era stato eseguito non solo cogli stessi criteri antiartistici che guidarono il restauro della facciata settentrionale, ma, quello che fu ancora peggio, con innovazioni assai gravi, tra le quali, nientemeno che lo spostamento di tutta la facciata, fatta ruotare a sud intorno all' angolo del Tesoro; l' alterazione delle sue linee orizzontali, che furono alzate di livello, creando un problema non facile pel raccordo di questa facciata colla principale; la soppressione del retro altare della cappella Zeno, sostituito con lastre di marmo verde di Polcevera; la costruzione di una bifora secca ed affatto ogivale alla finestra del Battisterio; la perdita o manomissione di gran parte del vecchio materiale, per valore storico, per splendore di tinta e per rarità preziosissimo.

L'epoca laudativa, fortunatamente, durò assai poco; e del biasimo che cominciò a sorgere da ogni parte in Italia ed all'estero, si fece eco Alvise Pietro Zorzi nel 1877 con un suo opuscolo dedicato a John Ruskin; e la reazione contro a quel sistema di restauro non tardò a prevalere: per modo da impedire che si procedesse al restauro della facciata principale della Basilica, secondo il progetto che avea preparato il Meduna cogli stessi criteri dei restauri delle due facciate laterali, e colla modificazione di ridurre a porta la finestra della cappella Zeno. Di questo progetto, un saggio vedevasi nel volta testa del padiglione della facciata meridionale verso la Piazza. E fu appunto questo saggio, che oltre alle considerazioni suesposte, persuase la R. Commissione consultiva per la conservazione dei Monumenti (1) ad eleggere nel suo seno una Giunta per affidarle l'importantissimo ufficio di studiare e di proporre il nuovo indirizzo da darsi ai lavori di restauro all'insigne monumento.

La Giunta fu composta dei professori Gio. Battista Ferrari, Giacomo Franco, Lodovico Cadorin, Pompeo Molmenti, e dell' ingegnere architetto Federico Berchet il quale fu incaricato della estesa del voto.

Lo studio riuscì lungo e non facile, perchè si doveva far trionfare un sistema affatto opposto al seguito fino allora, e ciò senza recar torto a persone ed a intendimenti, che aveano bensì fatto il loro tempo, ma che erano sempre onorevoli.

Il rapporto, presentato dall' ing. Berchet alla Prefettura di Venezia nel marzo 1880, ottenne la piena sanzione della Commissione dei Monumenti, e da esso

(1) In seguito ad incarico avutone dal Ministero della Istruzione pubblica.

ebbe origine la sosta nella via percorsa dal principio di questo secolo, e per esso fu deciso il nuovo indirizzo ora dato ai restauri della Chiesa, secondo i principii oggidì universalmente proclamati da tutti gli intelligenti di storia e di arte.

Le conclusioni principali di questa Relazione sono:

1. Dovere il principio della conservazione prevalere a quello della ricostruzione, e quindi i lavori venire condotti col più scrupoloso rispetto per la conservazione del monumento in ogni minuta particolarità.

2. Doversi i lavori eseguire per economia ed a cottimi fiduciari, senza mai esporli all'azzardo degli incanti, ed essere condotti sotto la continua vigilanza di apposita commissione colle norme di un Regolamento speciale.

3. Tale commissione di vigilanza ai lavori della Basilica doversi comporre del R. Prefetto della Provincia, di un consigliere di Prefettura, di un membro della Commissione conservatrice dei monumenti della provincia, di un membro della Fabbriceria della chiesa di S. Marco, del professore di architettura presso il Reale Istituto di Belle Arti di Venezia, dell'ingegnere, capo del Genio civile di Venezia e dell'architetto della Fabbriceria di S. Marco.

4. Il Regolamento pei lavori alla Basilica, dover uniformarsi a quello in corso pei lavori al palazzo ducale, modificato però in modo da rendere più spedita l'azione, in quanto i rapporti fra la Fabbriceria ed il governo l'avessero richiesto, col divieto assoluto dei sotto cottimi, e con norme chiare e sicure circa l'acquisto dei materiali.

5. La impiallacciatura delle pareti dover essere rimessa con marmi identici agli attuali (ove questi non fossero sufficienti) e riproducenti la originaria macchiatura ondata, colla tinta caratteristica loro impressa dal tempo. Per conseguenza a completare la esterne fodere, doversi destinare le antiche lastre di marmo ondate esistenti nei depositi della Fabbriceria, ed in privati depositi in Venezia, e in caso di insuffìcenza doversi far pratiche presso il Governo perchè volesse mettere a disposizione di questi lavori quei blocchi di marmo orientali dell'antico Emporio di Roma, che per qualità, venatura e tono fossero riconosciuti identici ai marmi di S. Marco.

6. Aversi quindi a levare la smorta impiallacciatura dell'arcata minore volta-testa a sud ovest della facciata principale, togliendo le postevi lastre di marmo di Tino a macchie rettilinee poco distinte, per sostituirvi lastre antiche intonate col resto della facciata, ed aversi pure a levare la fodera di verde di Susa attorno alla porta maggiore d'ingresso, sostituendovi il verde antico quale era in origine.

7. I mosaici delle volte e dei pavimenti dovèrsi conservare e rimettere a posto, non rifacendo a nuovo che le parti assolutamente mancanti, la materiale riproduzione delle quali debba scrupolosamente riprodurre l'antico, sia nella formazione dei pezzi a colpo di martello sia nella loro disposizione reticolata o tassellata o vermicolata, sia nelle loro dimensioni e nella precisa qualità del materiale e dei cementi, sia nella tinta della tavolozza — avvertendosi che qualora occorresse di levare qualche parte di mosaico per rimetterlo, si avesse prima a farne il calco colle tinte precise.

8. Doversi estendere il pulimento a piombo fino alla perfetta lucidatura a tutte le colonne, fascie e parapetti di marmi colorati nelle facciate sud e nord della chiesa, imperfettamente raschiati; ommettendosi la brunitura sulle impiallaciature di marmo, e velando con liquidi le parti che sono di pietra d'Istria e di Verona.

Il R. Ministero della Pubblica Istruzione, sentito il voto della Giunta superiore di belle arti residente in Roma, approvava e lodava tali conclusioni; ed in omaggio al principio di anteporre la conservazione alla rinnovazione, estendeva l'approvazione anche alle seguenti proposte:

1. Doversi rimettere a posto, come era innanzi al restauro, il retro altare della cappella Zeno.

2. Aversi a rifare tutta l'arcata di volta testa a sud ovest della facciata, riconducendola alle originarie misure, che nel restauro del Meduna erano state modificate, aggiungendo di non escludere la perfetta pulitura a piombo alle impiallaciature di marmo greco delle facciate nord e sud, e di sospendere la applicazione di qualsiasi liquido colorante alle parti di pietra d'Istria o di Verona, introdotte di nuovo in quelle facciate.

In seguito a tutto ciò, venne incaricato lo stesso ingegnere Berchet di approntare uno schema di Regolamento provvisorio pei lavori della Basilica, il quale fu discusso in seno alla Commissione dei monumenti, e fu sancito e reso operativo dal R. Ministero della Istruzione Pubblica l'11 febbraio 1882. Successivamente lo stesso Ministero, con dispaccio 19 agosto 1883, lodando questo Regolamento, lo additava siccome norma e guida nello studio e nella compilazione di altri consimili Regolamenti rispetto agli altri più insigni monumenti d'Italia.

Le norme fondamentali in esso contenute sono:

a) scrupolosa conservazione dell'antico;

b) lavoro sottratto alle imprese, ed eseguito direttamente sotto la vigilanza di apposita Commissione.

Esso inoltre precisa: la formazione e le attribuzioni della Commissione di vigilanza e dei suoi membri — l'opera della Fabbriceria e del suo ufficio contabile — l'azione dell'architetto direttore dei lavori e del capomastro — le norme disciplinari per gli operai — l'aquisto dei materiali. A parte poi vennero stabilite le norme per la officina e scuola di mosaico, annesse ai lavori della Basilica.

In forza dell'art. 3 di questo Regolamento la Commissione di vigilanza fu con dispaccio 23 marzo 1882 costituita originariamente come segue:

Senatore Manfrin Prefetto della Provincia, consigliere Bonafini Giacomo, prof. Giacomo Franco, prof. Enrico Bodio, Nicolò Barozzi, Pietro Saccardo, Federico Berchet, e l'ingegnere capo del Genio civile Giovanni Ponti; ed ebbe per segretario Taddeo Wiel (1).

Prima che, colla istituzione della Commissione di vigilanza, i lavori prendessero il nuovo indirizzo, era stato fin dal 1870 compiuto un radicale restauro, anzi una disgraziata innovazione nel pavimento della navata sinistra della chiesa, che fu rifatto del tutto, bensì sull'antico disegno, ma a perfetto livello e con materiale e tecnica affatto moderna, per cui non ebbe ne l'aspetto nè la durata dell'antico pavimento della Basilica. Anche su questo lavoro eseguito dalla ditta Salviati, e da principio lodato, non tardò la censura della quale ancora continua l'eco, e fu opportuna perchè nei successivi restauri non si è più seguito quel sistema, come ne di-

(1) Attualmente è presieduta dal Prefetto comm. Caracciolo di Sarno, e vi formano parte il cav. Giacomo Franco, il prof. Roi, Nicolò Barozzi, Pietro Saccardo, l'Ispettore del Genio Civile cav. Perusini; avendo il Berchet declinato per incompatibilità d'ufficio perchè direttore dei monumenti del Veneto, e funziona da segretario Bassi.

scorre l'ingegnere Saccardo in altra parte di quest'opera. Intanto per conservare i pezzi di pavimento che andarono disgregandosi, si assicurarono in via provvisoria col cemento Portland.

I lavori eseguiti, per economia, e coi nuovi sistemi sotto la vigilanza della Commissione furono :

Nel 1882 il restauro della facciata principale nell'angolo verso la piazzetta dei Leoncini, colla costruzione dell'interna massa murale, e riposizione delle antiche fodere e decorazioni per modo che, chi guarda, non si accorge nemmeno che sia stato fatto un lavoro così importante.

Ove difettavano i marmi della Basilica, furono sostituiti con marmi eguali, scelti con scrupolosa cura dall'ingegnere Berchet, negli antichi depositi di Roma, negli scavi di Concordia e negli avanzi di Acquileja.

Si ripresero e continuarono, come riferisce l'ingegnere Saccardo a suo luogo, i restauri ai mosaici. E si compì il lavoro dell'ultima lunetta superiore della facciata principale verso la Piazzetta, riponendovi, dopo fiera discussione, il gran fregio ad arco acuto di coronamento, con una lieve pendenza all'infuori, come sono pendenti gli altri delle grandi lunette, con giusto concetto, per ottenere l'effetto prospettico che invano si cerca nei fregi di coronamento posti a piombo. Dopo terminato questo lavoro si restaurò il secondo minaretto dell'angolo verso la Piazzetta, e si riattò il pavimento della esterna galleria, che corona le grandi arcate della facciata principale, risarcendo i sostegni dei famosi cavalli di bronzo, e questi pure rimettendo in ordine, e le colonnine del parapetto; e si rese praticabile il ballatoio intorno all'abside della chiesa.

Nel 1853 e 1854 fu ricostituito il tetto della sacrestia, riordinate le scale agli organi, e il passaggio dietro l'abside; ristaurate completamente, senza che apparisca il grande lavoro, alcune arcate della facciata principale; risarcita la grande arcata sopra l'organo destro; e furono lucidati a piombo i marmi della fronte sulla Piazzetta per far loro riprendere l'antico colore, rimettendosi poi a posto il retro altare della cappella Zeno, abilmente reintegrato e risarcito dai danni che aveva sofferto nella demolizione. Furono rese praticabili le abbandonate prigioni del Santo Ufficio, ed i locali attigui furono utilizzati per temporanea officina. Inoltre furono ricostruiti i pilastri interni sull'angolo verso la piazzetta dei Leoncini.

Intanto, per domanda fattane dalla Commissione ministeriale permanente di Belle Arti, la Commissione di vigilanza nella seduta del 24 febbraio 1884 incaricava gli ingegneri Saccardo e Berchet del progetto pel raccordo delle linee della nuova facciata meridionale coi dislivelli della facciata principale, ed essi nella fine del maggio dello stesso anno lo presentarono, sciogliendo l'arduo problema di rimettere alla forma e allo aspetto primitivo lo stupendo padiglione dell'angolo, sì che il Ministero della Pubblica Istruzione, facendo plauso al progetto, ordinava la esecuzione dei lavori proposti, che poi furono compiuti nel 1886 sotto la direzione dell'ingegnere Saccardo con generale soddisfazione, perchè da essi venne tolto un gravissimo sconcio, e ridonata al monumento, in un punto importante, l'antica struttura e il preesistente splendore dei marmi, a vena ondulata e macchia aperta. Così, con vero successo venne risolto un problema difficile, tanto più in quanto non si erano conservate le misure antecedenti, quando si procedette alla demolizione e ricostruzione del padiglione, dall'ingegnere Meduna (1).

Un altro, semplicissimo, lavoro intrapreso nel 1884 destò una viva polemica, e fu la lavatura con acqua e spugna di alcuni tratti delle pareti dell'interno della Basilica. L'opposizione trovava un fondamento nella supposizione che i marmi venissero raschiati; ma si calmò tosto che potè riconoscere che non trattavasi d'altro che di una semplice lavatura, quale era stata sempre *ab antiquo* praticata come se ne trovarono i documenti, e che lungi dal togliere ai marmi i riflessi, la meraviglia del colore e la patina della secolare vetustà, mise in miglior luce il lucido ed i riflessi, che erano velati dalla polvere, e mise in onore la vera armonia delle incantevoli pareti, che il sudiciume avea ridotte monotone, smorzandone i lumi ed infiacchendone le tinte più forti. Oggidì, che è passato alquanto tempo da questa polemica, si può asserire, che a chiunque deve sembrare impossibile che sia avvenuta, tanto rimane splendida e intonata la superficie dei marmi interni della Basilica e immutato il colore che prese dal tempo.

Nell'anno 1885 fu compiuto il restauro del sepolcro del Doge Vitale Falier, rimettendovi le antiche fodere di marmo arabescato e coprendone con mosaico a fondo d'oro il semicatino, non essendosi trovate le traccie delle rappresentazioni musive, che anticamente lo decoravano; e successivamente venne del pari restaurata l'altra nicchia chiusa, che vi fa riscontro dall'altra parte parte della porta principale dell'atrio, e contiene il sepolcro della dogaresa Michiel. E nell'atrio fu accomodato il pavimento rimettendovi parecchi dischi e pezzi di marmi duri e pregiati in luogo di quelli di rosso di Verona o peggio, coi quali erano stati sostituiti gli antichi.

Furono restaurati i reliquiari a destra e a sinistra dell'altare maggiore, rimettendovi parecchie statuine decorative e le due antiche figurette in marmo, che eransi conservate nel Museo della Basilica. E pure in quell'anno, per iniziativa di chi scrive questo cenno, la Basilica di S. Marco riebbe la storica decorazione delle antiche sue bandiere in seta cremisi a sei grandi svolazzi col leone andante fra arabeschi d'oro, ricordata dal celebre dipinto di Gentile Bellini del 1496.

Nel susseguente anno 1886, compiuto il padiglione alla estremità meridionale della facciata principale, giusta il progetto Saccardo-Berchet, come fu detto più sopra, furono rimesse le ali di rame dorato agli angoli del cuspide, decorato a foglie rampanti, della lunetta centrale del prospetto, e gli accessori pure dorati in mano ai detti angeli, così completando l'espressione della loro adorazione verso il santo patrono della chiesa la cui statua poggia sulla sommità del cuspide, e così restituendo l'antica decorazione.

Furono pure rimessi nella volta della cappella Zeno gli antichi mosaici, togliendovi quelli moderni che erano stati messi al loro posto, con grande spesa e gran danno dell'arte, e si restaurarono i superbi fianchi della gradinata dell'ambone verso la cappella di San Pietro, rimettendo le tarsie di serpentino e di porfido, con tale cura che l'occhio non discerne i restauri fatti.

Un lavoro singolare ed importantissimo compiuto in quell'anno fu l'intero restauro di quel prezioso gioiello, che è la cappella di San Isidoro, la quale per l'uso di magazzino cui erasi destinata da molti anni, era divenuta irreconoscibile, ed ora mostra invece tale bellezza

(1) Rapporto degli ingegneri Pietro Saccardo e Federico Berchet.

di marmi nelle pareti e tale splendore d'oro e di colorito nei mosaici della volta, da destare la maggiore ammirazione col suo aspetto ricco e pittoresco e colla maestà dell'antico. In un punto, sopra l'architrave della porta d'ingresso, per qualche tempo fu lasciato il vecchio sudiciume per confronto e giudizio.

Anche nel presente anno 1887, alcuni lavori ragguardevoli videro il loro compimento.

Fra questi, all'esterno: il restauro della seconda arcata del prospetto principale verso la Piazzetta; la indoratura dei fogliami decoranti gli interstizi laterali degli archi dei pinacoli, e dei grandi merli sopra di questi; e la disposizione delle fodere marmoree, parte di pentelico e parte di verde antico negli specchi del gradino o della banchina del prospetto principale. All'interno: il lievo e la rimessa a posto, colle necessarie assicurazioni e risarcimenti di muro, delle preziose fodere a macchia aperta singolare e costante della muraglia, che divide la chiesa dalla cappella di San Isidoro, nella quale si scopersero finestre con inferriate che spettano dove ora è la chiesa, e forse appartenevano all'antica chiesa di San Teodoro; e vennero risarciti e puliti vari mosaici.

Altri lavori importanti sono in corso nella cappella Zeno, nella Cripta, nella volta della navata laterale verso il Battisterio e nel pavimento.

Da tutto ciò chiaro apparisce che da parecchi anni i lavori vanno moltiplicandosi e seguono con indefessa e costante cura il concetto della scrupolosa conservazione dell'antico, a merito dell'indirizzo impressovi dalla Commissione di vigilanza e delle cure dell'architetto della Basilica, il quale con intelligente amore ne studia i bisogni e propone i provvedimenti.

La chiesa di San Marco, per tanto, se nella serie delle sue vicende passò, in un epoca non lontana da noi, per un periodo fatale, che ne menomò alcuni splendori, ora attraversa un epoca di culto diligente ed appassionato, che tutto studia e tutto fa per mantenerne intatta ogni sua parte.

Venezia 24 dicembre 1887.

Federico Berchet.

Come si è detto in fine della Relazione del 1887, i lavori di restauro nella Basilica di S. Marco progrediscono con indefessa e intelligente cura, seguendo il concetto della scrupolosa conservazione dell'antico. Ritardatasi fin oggi la stampa di questa parte dell'opera presente, possiamo qui aggiungere brevemente quanto si è fatto dal 1887 in poi, colla scorta anche delle particolareggiate relazioni che vennero intanto pubblicate dal direttore dei lavori ingegnere Saccardo (1).

Furono rafforzate e restaurate le muraglie interne di due grandi lunette della fronte principale, correggendo il difettoso sistema delle sbarre di ferro applicate in altri tempi sotto le cimase su cui appoggiano le arcate delle lunette, e accomodando le cuspidi relative.

Si restaurarono i coperti — si aggiustarono e dorarono le croci delle cupole come erano anticamente dorate — si collocò un traforo dorato nel Presbiterio, là dove prima con grave sconcio simulavasi il traforo con un rozzo dipinto.

Procedette e si compì il restauro alla volta della navata minore a destra di chi entra in chiesa, — e continuò per alcuni tratti il restauro del pavimento, del quale l'ultimo tratto fu quello delle grandi rose di fianco all'altare della Madonna ed è in corso quello della Cappella di S. Pietro.

All'esterno si foderò di marmo greco l'arcata sopra il monumento Manin che era rivestita di intonaco a marmorino, e vennero sostituite, tanto in quella fronte quanto nella meridionale della chiesa, parecchie fodere di marmo greco a venatura ondulata, a quelle di venatura liscia postevi nei precedenti restauri.

Nella facciata principale vennero rimesse le fodere di verde antico ai sei grandi pilastri scaglionati e degradanti nelle due pareti fiancheggianti la porta maggiore, in luogo del verde di Susa, che era stato sostituito al verde antico caduto e in gran parte perduto; e così le basi di profilo attico, che erano state foderate di rosso di Verona, furono rifatte di breccia corallina, come erano anticamente, ed egualmente si rimisero le fascie di breccia corallina in tutto il resto della facciata, dove erano state sostituite con marmi meno nobili.

(1) I restauri della Basilica di San Marco in Venezia nell'ultimo decennio. — Venezia Tip. Emiliana 1890 — e i Restauri nel 1891, Venezia, id. 1892.

Nella facciata principale fu assai rimarchevole il lavoro fatto per salvare la prima nicchia a sinistra, che minacciava rovina, e che fu radicalmente restaurata con tale cura e tale accorgimento, che il grandioso lavoro non si scorge nemmeno. Nell'eseguire i lavori della facciata principale, si ebbe modo di verificare che anche questa era, un tempo, a mattoni, decorata a lunghe nicchie e tondi, come le due laterali, anzi sul fianco a destra della porta maggiore si trovò anche e si lasciò incassata una antenna da galera ancora dipinta a rosso, segnacolo di antica memoria (1).

Il restauro della cappella Zeno fu compiuto, e oltre agli antichi mosaici vi furono rimesse le fodere marmoree, colla aggiunta della famosa grande lastra di porfido, che trovavasi descritta nelle antiche guide, ma da gran tempo era andata perduta nei depositori della Fabbriceria. Parimenti, puliti i mosaici, fu compiuta la fodera marmorea del Battisterio, adoperandosi i marmi trovati a Concordia ed a Roma, come fu detto più sopra.

Anche nell'interno della chiesa procedette il lavoro di consolidamento delle preziose fodere marmoree pericolanti specialmente nei quattro grandi pilastroni a destra e nelle pareti della cappella del Sacramento, e nella cappella di San Pietro, dove fu rimesso l'altare che era stato levato al principio di questo secolo. Questo lavoro fu veramente degno di encomio, perchè rimettendosi le cose come erano in antico, si tolse alla vista lo sconcio del foro che mette alla Sacristia, e si ridonò alla pittoresca cappella l'antica originalità e la artistica sua disposizione.

Questo miglioramento fu da ultimo compiuto, foderando con marmi orientali, trovati a Concordia o donati dalla contessa Giustina Martinengo, le pareti dell'ingresso della Sacristia, che erano malamente coperte da indecenti intonachi sporchi e cadenti.

Terminò il restauro della Cripta e del sotterraneo, come è detto nella Monografia di Guglielmo Berchet, in altra parte di quest'opera, e continuarono i restauri dei mosaici, come riferisce egualmente in altra parte di quest'opera Pietro Saccardo.

(1) I restauri ecc., *op. cit.* pag. 49.

Furono accomodati i cancelli di ferro del Battisterio e della cappella di San Isidoro, applicandovi i vetri e con ciò togliendo le pesanti imposte di legno e vetro che in epoche recenti vi erano state addossate. Così furono sostituiti due cancelli, alle due sconcie porte di legno delle scale che fiancheggiano la porta maggiore. E si tolsero pure le moderne e brutte imposte di legno che mascheravano le magnifiche porte di bronzo delle due navate laterali, sostituendovi internamente, a distanza, serramenti a traforo con vetri, armonizzanti collo stile dell' ambiente.

Anche sui preziosi reliquari, a destra e a sinistra del Presbiterio, furono rimessi i portelli dorati come erano anticamente, tolte le informi portelle di legno, moderne e dipinte.

Una innovazione, che presenta ottimo effetto e giova anche per lo sviluppo delle cantorie, fu quella di trasportare gli organi in fondo delle rispettive arcate, che così mettono in luce il loro splendore dei mosaici e la loro ampiezza. L' organo di sinistra fu già rimosso, e quanto prima lo sarà anche quello di destra, che erano collocati in enormi cassoni mal rispondenti al carattere ed all' armonia della chiesa.

Fu difesa la Basilica dal pericolo d' incendio, mediante un sistema di parafulmini, disposto dalla locale direzione dei telegrafi secondo le norme recentemente prescritte dal Ministero.

Venne riordinato il Tesoro, riponendovi le colonne di verde antico che fiancheggiavano la Pala d'oro, e che ivi non si poteron rimettere, un gran tavolo di verde antico trovato nei depositi della fabbriceria, le nuove babeche ed altri oggetti; e fu approvato il progetto di ridurre a Museo della chiesa la cappella di S. Nicolò del palazzo ducale, dove saranno riposti ed offerti alla pubblica visione i moltissimi oggetti preziosi in arazzi, tappeti vellutati di seta ed oro, merletti antichi, paramenti, paliotti d'altare, corali in pergamena miniati superbamente, e tutte le altre cose, che meritano di essere messe in mostra e che non trovano posto nel Tesoro per angustia di spazio.

I lavori si estesero alle pertinenze della Basilica. Vennero risarcite alcune parti del Campanile e fu armato il terzo superiore di uno dei lati della sua cuspite pell'esame della punta del parafulmine, nella quale occasione fu novamente dorato il grande Angelo terminale di rame battuto. In seguito poi vennero applicate nuove punte sussidiarie, nuove corde di rame e nuove terre spandenti per rendere il parafulmine perfettamente coordinato col sistema oggi in corso.

E così pure venne ridotta ad officina pella lavorazione dei marmi necessari alla Basilica di S. Marco, la soppressa Chiesa di S. Basso. Questo addattamento suscitò alcune opposizioni felicemente superate, e, mercè il valido appoggio dell'on. deputato Roberto Galli, venne di recente dotato di un motore a gaz della forza di due cavalli. Questo stabilimento è ora fornito di sega multipla, tornio, trapano, molle e rodini, nonchè di ogni altro congegno occorrente al completo lavoro. Una scala di ferro a chiocciola mette ad un solajo e ad un ballatojo, che si prestano a contenere, sistematicamente disposti in appositi scaffali, i marmi preziosi in piccoli pezzi o segati in lastre, dei quali la Basilica ha una notevole raccolta.

E molti altri lavori sono in corso di costruzione e di progetto, fra i quali il riordino dell' arco centrale sotto la cupola maggiore, la impiallacciatura in marmo battio riquadrato di ossipietro, al posto degli intonachi a marmorino, nelle pareti della sacrestia, la sistemazione dell' organo, la continuazione dei restauri ai mosaici e ai pavimenti, la nuova disposizione per la copertura a vetri del così detto pozzo nell' atrio sopra la porta d' ingresso, ed altri di minor conto.

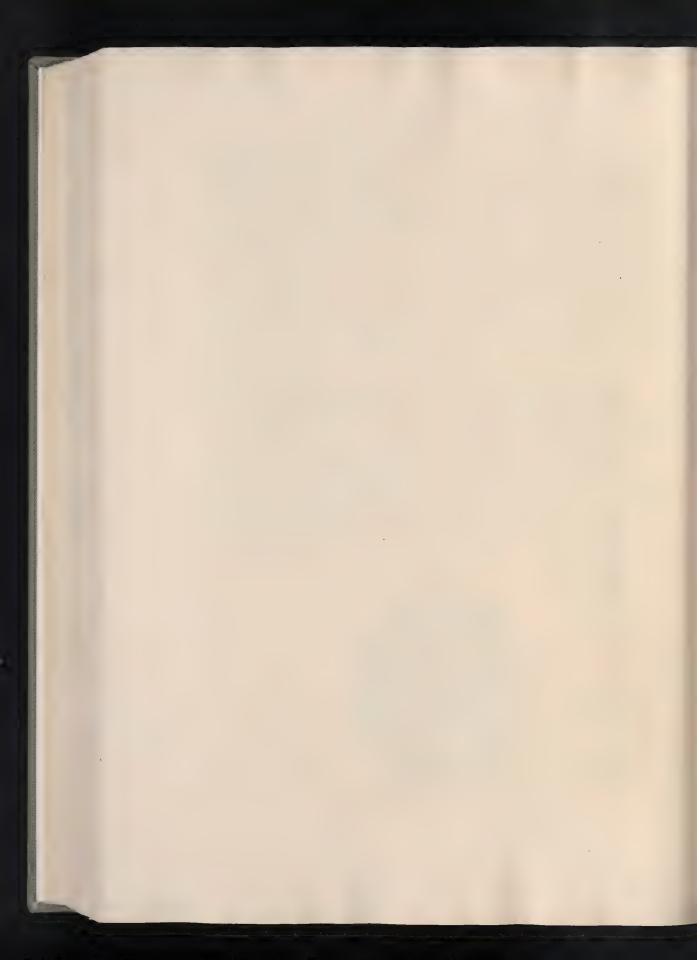
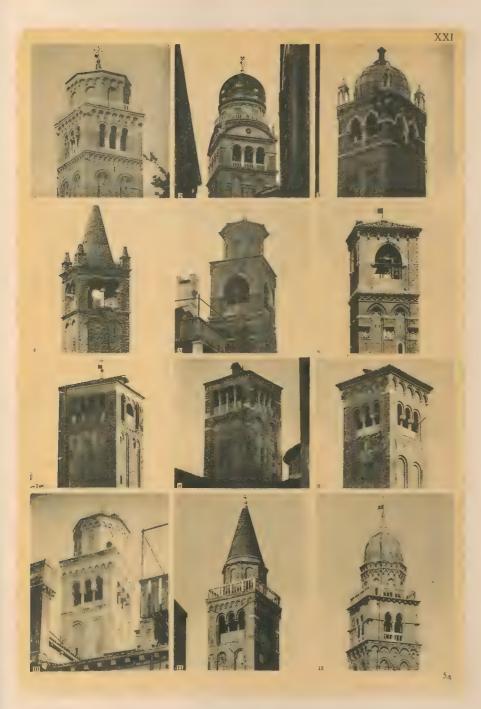
Laonde è manifesto che le cure del Ministero della Istruzione, degli organi da esso dipendenti, e della direzione dei lavori, per questo fra i primi monumenti del mondo, continuano ad essere non impari alla sua grande importanza.

Venezia, 20 novembre 1893.

FEDERICO BERCHET.

cc) Leone. — Medaglia di Francesco Morosini — 1688-94. — Museo Civico.

XXI.

I FONDAMENTI ED IL SOTTOSUOLO DELLA CHIESA E DEL CAMPANILE DI SAN MARCO.

I FONDAMENTI E IL SOTTOSUOLO DELLA CHIESA E DEL CAMPANILE DI S. MARCO.

« Fundamentū | ni fallimur | structuræ pars nō est: sed locus videlicet ac sedes: ī qua structura ipfa tollēda statuendaq. sit ».
(LEONIS BAPTISTÆ ALBERTI, *de re aedificatoria.* Florentiae 1485, l. III, c. I).

FONDAMENTI, SCRIVEva l'architetto toscano non fanno parte della struttura; tant'è vero, vale a dire, che il sottosuolo, se forte, può farne le veci.

Quintiliano nelle Istituzioni reputava così necessaria la grammatica all'oratore come i fondamenti ad un edificio; i quali, sebbene non sieno destinati a far mostra di sè, sono necessari alla sua esistenza e alla sua durata.

Aristotile, nella metafisica, li assumeva direttamente come principio delle strutture.

Paragonando fra me stesso queste definizioni, pensavo che al postutto il sottosuolo e i fondamenti interessano alla stessa guisa come sostegno dell'edificio; solo che in questi ultimi, se esistono, si conserva intatto un esempio della costruzione, coevo, certo non posteriore, ai suoi primordî, e un saggio dei materiali adoperativi. Considerata poi l'importanza che hanno le costruzioni analoghe dei più antichi edifici di Venezia, giova tenerne qui parola.

Espongo a tal uopo i risultati dello scavo fatto alla base del Campanile di S. Marco (1).

Alla profondità di 72 centimetri sotto l'attuale selciato si raggiunse un ammattonato a spica, molto logoro; e questo pavimento stava a centimetri 11 sopra il livello della comune alta marea.

Sotto all'antico pavimento il terreno era di riporto, misto a macerie e rottami dei mattoni identici a quelli della Basilica e della muratura sopra terra del Campanile. Vennero messi a nudo i cinque gradini del basamento, che scendono fino all'ammattonato, il quale si ridossa 12 centimetri sotto il gradino più basso, al corso di pietra lavorata che forma sommità dei fondamenti propriamente detti; nella parte inferiore di questo corso, la corrosione di acqua ha cancellato ogni traccia d'un piano stradale più antico.

Si misero quindi allo scoperto sette corsi del basamento, l'ultimo dei quali posa sullo zatterone; sporgono pochissimo l'uno dall'altro, e quel poco è dovuto più che altro alla irregolarità delle pietre, per cui i costruttori dovevano piantare uno strato in ritiro sul suo inferiore, e per questo il corso inferiore sporge 35 centimetri dalla fronte del primo gradino; ma la tendenza dominante era quella di venir su a perpendicolo.

(1) Vedi L'ARCHIVIO VENETO, 1885, p. II.

Lo zatterone posa sullo strato argilloso, che copre i nostri terreni di alluvione, assodato con pali fitti quasi a contatto fra loro.

L'argilla sulla quale posano i fondamenti del campanile, estratta a m. 1.50 sotto lo zatterone, o circa m. 6.00 sotto il pavimento della Piazza, è verdognola chiara, di pasta fina, contiene graziosi *cerithium*, *cardium* e frammenti di piccole bivalve. Questo strato di argilla ridotto a sagoma da fondamento naturale del Campanile, sarà grosso metri 8, o 10. Le moderne costruzioni all'Arsenale, essendosi scavata l'argilla, posano invece sulla sabbia sottostante.

La sabbia, netta dapprima, s'alterna con argilla compatta o sabbiosa contenente resti vegetali, conchiglie e filoni di torba. Le argille sono deposte allo stato lenticolare, perchè non si ritrovano in tutte le perforazioni eseguite. Nel pozzo artesiano in corso di perforazione a Santa Marta, a metri 44.50 di profondità si trovò uno strato di torba secca, grosso m. 0.50, che dava un forte sprigionamento di gas, e a circa m. 55, — fra due strati di argilla, contenenti resti vegetali e torba lignitosa, — si trovò uno strato di sabbia grigia con frammenti di conchiglie fossili; l'acqua che filtra traverso questa sabbia alimenta i nostri pozzi artesiani comuni ed ha un sapore speciale dovuto al contatto coll'argilla torbosa. Nel pozzo a Santa Marta, che ha traversato finora uno spessore di 200 metri di terreni d'alluvione, a metri 164 di profondità non si trovarono più torbe e le acque al di sotto sono migliori.

Le terebrazioni fatte a Venezia e nelle altre isole della Laguna, ci danno anche un qualche lume sull'abbassamento del nostro territorio, il quale, giudicandolo dal livello a cui si trovano i pavimenti delle città romane sulla costa dell'Adriatico, sarebbe di più che un metro ogni mille anni; ma gli strati inferiori palesano che la depressione ha avuto lunghe intermittenze.

Venezia, sin da quando nacque, sentì le conseguenze del progressivo abbassamento del suolo, il quale se ha sepolto alcuni gradini al piede del Campanile, se ha approfondato sott'acqua le cripte della Basilica, è però stato anche il più benefico e potente, benchè ignorato, fattore della conservazione delle lagune, che il sedimento dei fiumi avrebbe colmate.

Comunque sia, gli antichi veneziani nel piantare la palafitta del Campanile nello strato d'argilla, assumevano questo come stabile, e si limitavano ad assodarlo per assicurarne la stabilità o ad attraversarlo colle palafitte per far giungere la pressione sovraincombente agli strati inferiori.

I pali sui quali posa lo zatterone dei fondamenti del Campanile sono di pioppo *(populus alba)* a fibra legaticcia e contorta, bene conservati anche quanto al colore, ma non induriti.

Lo zatterone è di rovere *(quercus robur)* a due strati di panconi incrociati, molto anneriti.

Il legname di questi fondamenti, o accidentalmente frammisto al terreno che fu ad essi ridossato, come l'ontano *(alnus)*, si rinvenivano nelle boscaglie limitrofe alla laguna. Passò qualche centinaio d'anni prima che i Veneziani adoperassero il larice *(pinus larix)* del Cadore, sul quale, in principio del secolo XIV, posarono i fondamenti del Palazzo ducale.

Sullo zatterone posa il primo corso di muratura, nel quale notasi un masso di *trachite verde porfiroide*, lavorato a scarpa.

Nel secondo corso notasi un pezzo di *trachite bruna*, o macigno ordinario, quello che oggi serve ai pavimenti stradali.

Nel terzo corso, un pezzo di *trachite verde*, lavorato accuratamente a spigolo, e un pezzo d'arenaria grigia quarzosa.

Nel quarto corso, un pezzo di *trachite verde bruna*, uno di *trachite bigia*, e due d'*arenaria giallo verdognola*, di qualità facile a sgretolarsi e di forma irregolare, puntellati con iscaglie di pietra d'Istria e frammenti di mattone.

Nel quinto corso, un pezzo di pietra d'Istria greggia e un pezzo d' *arenaria verdognola*.

Nel sesto corso, un pezzo di *pietra d'Istria*, con traccie di lavorazione, un pezzo di *trachite bruna* e un pezzo d'*arenaria giallastra* di Muggia; quest' ultima sembra l'unica pietra che i Veneziani togliessero anticamente alla cava, nel golfo di Trieste, avendo le altre, dal più al meno, l' aspetto d'aver servito altrove e ad altri uffici.

Nel settimo corso: un pezzo di *pietra d'Istria*, il calcare cretaceo prediletto della Republica nei secoli di sua potenza e ricchezza, e un pezzo di *trachite giallognola*, roccia igneo feldspatica, che come le summentovate si estrae dai colli Euganei.

I gradini che posano sul corso superiore di fondazione sono formati di pezzi di *trachite bigia e rossigna*: nei due gradini sotterra si trovò anche un pezzo di *bronzetto*, a fondo giallo incarnato e screziature rossigne appartenenti alla varietà rosse, gialle o bruciate, d' un calcare di sedimento, che i colli di Verona somministrarono sino dai tempi romani.

Notasi che dev' essere piuttosto considerevole la varietà dei materiali nei fondamenti del Campanile di San Marco, se nel piccolo tratto messo a nudo dallo scavo sono rappresentate le roccie feldspatiche, le arenarie di due famiglie diverse e di più colori, ed i calcari di Verona e dell' Istria.

La malta adoperata per saldare le pietre è di calce bianca d' Istria, spenta all' atto di valersene e mista a sabbia marina; ma non essendo idraulica, si trova ancor molle nella commettitura delle pietre e asciugandosi si sgretola. I Veneziani continuarono a valersi di questa specie di malta, finchè dopo la conquista di Padova, usarono la calce nera d' Albettone, alla quale le murature della facciata del Palazzo dei dogi, verso la Piazzetta, devono la maggiore stabilità.

I gradini, tutto all' intorno del campanile, vedonsi per di più collegati mediante arpesi a corda di rondine (πελεκίνος), che sono di ferro, ad incassatura poco profonda, con leggera ripiegatura alla estremità e saldati a piombo. Due incassature di tal forma vedonsi nel blocco di granito rosso d'Egitto che serve di mensa all'altare nel Battisterio di San Marco e dicesi portato da Tiro. Gli arpesi a coda di rondine trovansi nel muro di spianata di Persepoli, nel basamento del mausoleo a Shiba; vennero usati anche dai romani; ma non abbiamo altri esempi per ritenerli propri delle primitive costruzioni veneziane.

Quanto a struttura generale, i fondamenti del Campanile di San Marco appartengono ad una delle due forme principali che assunsero gli edifici dell' antichità, e che risulta dal valersi d' un suolo naturalmente solido, o preparato a sostegno dell' edificio assodandolo con una palafitta. Caratteristica di questa specie di fondamenti è di poter occupare un area ristretta.

L' altra specie di fondamenti è appropriata a distribuire il peso dell'edificio su una più ampia superficie; e tipo di questa specie sono i fondamenti del Palazzo ducale, in cui lo zatterone, lungo cinque volte più della grossezza, delle colonne inferiori, somma la pressione dei vari massi del muro a scaglioni, e la distribuisce equabilmente sul terreno sottoposto.

L' applicazione del metodo positivo, lo studio cioè diretto della struttura dei fondamenti del Campanile di San Marco, ha ridotto così al loro valore le dicerie esagerate e contradditorie, che correvano rapporto a questa antica costruzione. Il Campanile di San Marco, come vedremo in appresso, crebbe in altezza a più riprese, come la Basilica di San Marco crebbe d'ampiezza e di ricchezza per sovrapposizione; la muratura di mattoni del Campanile dovette essere per un momento in armonia con quella della chiesa, prima che le decorazioni marmoree la mutassero d'aspetto; ma il punto dove ei scende ad incontrarsi nella forma e nella svariata fattura, collo spirito che animava i costruttori della primitiva chiesa di San Marco, quando chiesa e campanile erano preparati a crescere come un tutto solo, è lì giù, sotterra, nella palafitta, nelle trachite miste all'arenaria dei suoi fondamenti.

GIACOMO BONI.

dd) Leone — Bandiera del Bucintoro. — Secolo XVIII. — Museo Civico.

XXII.

DELLE FORME DELLA SCRITTURA NEI MARMI E NEI MOSAICI DELLA BASILICA DI SAN MARCO.

DELLE FORME DELLA SCRITTURA NEI MARMI E NEI MOSAICI DELLA BASILICA DI S. MARCO.

L COMPIANTO COMmendatore Bartolomeo Cecchetti, già Sovrintendente agli Archivii veneti, aveva assunto il còmpito di trattare della « *Scrittura nei marmi e nei mosaici della Basilica* », o meglio delle forme dei caratteri nelle epigrafi in essa esistenti.

All' uopo, e dietro le indicazioni di lui, l' egregio Editore aveva fatto eseguire le copie di inscrizioni che servirono a formare le tavole quì annesse.

Rapito immaturamente e crudelmente l' illustre uomo alla patria e agli studi, di cui era decoro e appassionato cultore, il benemerito comm. Ongania si rivolse a me perchè surrogassi nella bisogna il Cecchetti. Ed io, dopo lunga esitazione, accettai, più per aiutare il valente Editore a mantenere la promessa fatta agli associati, che perchè mi credessi in grado di svolgere con competenza pari al mio defunto maestro il tema da lui propostosi.

E la mia indecisione era tanto più fondata, in quanto che io, avendo forse in argomento idee non del tutto conformi a quelle del Cecchetti, mi trovavo nella necessità d'interpretare i criterii che lo guidarono nella scelta dei tipi riportati nelle tavole; nè ad agevolarmi tale interpretazione egli aveva lasciato note ed appunti di sorta; almeno non se ne sono trovati.

Nelle tavole infatti figurano brani d'inscrizioni non solo esitenti nella Basilica, ma ben anco sparse in luoghi diversi della città e in Murano, e di tempi molto anteriori alle marciane. Essi probabilmente, nelle intenzioni del Cecchetti, dovevano servire di termini di confronto; o forse egli meditava di fare un compendio storico generale delle forme della epigrafia veneziana; ma in tal caso gli esemplari riferiti sarebbero stati, a mio vedere, troppo scarsi.

Chiunque abbia anche le più elementari nozioni della paleografia, sa che dalle epigrafi è molto più difficile che da ogni altro genere di scritto il trar criterî sull'epoca precisa della loro esecuzione. In esse la forma dei caratteri fu assai meno mutabile che nella scrittura dei codici e delle carte, e seguì questa piuttosto da lontano nelle sue evoluzioni. D'altra parte, le varie forme che si presentano nelle epigrafi, anche d'uno stesso tipo di scrittura, sono dovute alla coltura, all'abilità di mano, al genio artistico, se è permesso usare tale espressione, dell' incisore o scalpellino, piuttosto che al momento storico dell'arte. Così vediamo usati alcuna volta caratteri capitali nelle epigrafi di tempi in cui nella scrittura dominava già il così detto gotico: e caratteri gotici quando nei codici e nei documenti s' era già introdotta la scrittura umanistica del risorgimento.

Ciò premesso, nella paleografia delle inscrizioni si incontrano quattro specie principali di caratteri, ben nette e ben definite, le quali però nelle epoche di transizione si frammischiano l' una all' altra, sicchè mal si saprebbe se le prime d'una specie abbiansi a chiamare le ultime della precedente, o viceversa. La scrittura, come tutto ciò che segue l' uomo nello sviluppo della sua civiltà, e risponde a qualcuno dei suoi bisogni principali, non ebbe mutamenti repentini, ma graduali.

Le quattro specie di caratteri accennati di sopra sono:

1.° la capitale romana,

2.° la onciale,

3.° la così detta gotica, monastica, scolastica, ogivale o angolare,

4.° la umanistica o del risorgimento.

La capitale romana fu quella usata dai conquistatori del mondo, ed è la *maiuscola* rettilinea delle inscrizioni e dei libri stampati moderni. È la forma originaria di tutte le scritture latine classiche e medievali, ha lettere proporzionate, regolari, d'altezza eguale. Fu condotta alla sua perfezione sotto Augusto, mentre era già costituita nelle forme un secolo prima di Cesare, e si mantenne sovrana a tutto il III secolo. Ma ancora ai tempi dei primi Cesari, va diventando meno regolare, meno elegante, e si chiama *rustica*, assumendo però un tipo proprio, quasi bello per certa franchezza di tratto, specialmente nelle iscrizioni a caratteri di non grandi dimensioni, e nei codici. In genere, l'VIII secolo di Cristo segna la maggiore decadenza dei caratteri epigrafici, e ciò apparisce presso di noi nelle iscrizioni muranesi (v. tavole, n. 1, 2, 3, 4, 8).

Questa è la forma che troviamo nelle più antiche epigrafi medievali veneziane. I profughi venuti nelle lagune portarono con se i costumi e le tradizioni romane omai connaturate negli abitanti della nostra terraferma.

Le lapidi sepolcrali concordiesi, dottamente illustrate dal cav. Dario Bertolini Direttore del R. Museo di Portogruaro, formano l'anello fra le romane dei bei tempi e quelle veneziane dell'età di mezzo.

Prime fra queste, per epoca, possiamo contare le suddette muranesi, che a nostro parere dovrebbero essere state incise fra il VII e il IX secolo (v. tav. 1, 2, 3, 4, 7, 8), esistenti nel Museo civico di Murano, meno la prima, la quale è murata nell' abside dell'antica chiesa di S. Donato di quell'isola, e secondo il compianto Raffaele Cattaneo (*L' architettura in Italia dal secolo VI al mille*) sarebbe degli anni che corrono fra l'874 e l'880. Vi troviamo forme caratteristiche nella M, nel *Δ* greco usato per D, e nella G arieggiante il tipo onciale di cui si parlerà più avanti. Caratteri simili si vedono nelle inscrizioni di quelle epoche, riferite dai Padri Maurini nel II tomo del *Nouveau traité de diplomatique* (planches 25 e 29).

A questa specie appartiene anche la lapide, brani della quale sono riportati al n. 6, proveniente dagli scavi di S. Ilario, ora al nostro Museo civico, nella quale sono notevoli le forme della A, e della C coi tratti ad angolo.

La vediamo perdurare a lungo, poichè la inscrizione che ricorda la fondazione della chiesa di S. Daniele, ora nel chiostro del cortile del Seminario pa-

triarcale, riferita in parte ai n. 9 e 10, è costituita di pure lettere capitali, se ne togliamo quella C fatta a 3 rovescio (1).

Questa inscrizione è del 1138, e fu pubblicata e commentata da Emanuele Cicogna nel tomo I delle *Inscrizioni veneziane*, pag. 311. È pure in caratteri schiettamente capitali l'inscrizione n. 13, trovata il 6 maggio 1811 fuori della cassa contenente i resti del corpo di S. Marco, e riposta in essa il 26 agosto 1835.

Già ai tempi romani si vide sorgere un' altra specie di scrittura, la così detta *onciale*. Se n'hanno i primi accenni nei graffiti murali e nelle tavolette cerate di Pompei; ma l'alfabeto può dirsi formato fra il 167 e il 374 di Cristo, e in fiore nel VI secolo, specialmente nei manoscritti, nei quali adattavasi ad un più rapido tracciamento che la *capitale*, per la rotondità dei tratti assunta da varie lettere, quali specialmente le A, D, E, G, H, M, Q, T, U; e fra queste più caratteristica la M.

Di tal forma troviamo traccia già nelle più antiche fra le nostre inscrizioni; veggansi la G del n. 1, le A del n. 6. In progresso va sempre più invadendo il campo. Nella prima delle inscrizioni riferite al n. 16, la quale sta sopra la porta chiusa che dalla cappella di S. Clemente mette al palazzo ducale, troviamo l'A; l'A pure nella inscrizione (seconda del n. 14) che corre sopra gli archi sostenenti il matroneo settentrionale della nave maggiore presso la porta; la M della epigrafe ad intarsio nel battente destro della porta maggiore (terza del n. 14) che ricorda il committente delle valve della porta stessa, Leone da Molin (1115-1138); le H ed X del n. 15 nel mosaico della cupoletta che s' innalza nel vestibolo presso la cappella Zen, e così via. Le forme tipiche di tali inscrizioni miste, le quali non crediamo andare errati asserendo che si svolsero nel nostro S. Marco durante i secoli XI a XIII, le troviamo nel n. 25, e sono tratte dalle due epigrafi sepolcrali del doge Vitale Falier (morto nel 1096) nel vestibolo, a destra di chi entra dalla porta maggiore, e di Felice moglie del doge Vitale Michiel (m. 1101) a sinistra. Il quindicesimo verso della prima è riportato al n. 21; ma il disegnatore è incorso in uno sbaglio, scrivendo TALEDROS invece di FALEDROS.

Il lettore avrà osservato i frequenti abbinamenti ed inserzioni delle lettere componenti queste due inscrizioni; un saggio delle quali, tratto dagli epitafii or ora mentovati, è riportato nella seconda parte del n. 25. Questa particolarità dell'epigrafia medievale, che vediamo quasi abusata nell' inscrizione di S. Daniele (n. 9 e 10), venne dal bisogno d'economia di spazio; e noi lo crediamo derivato in principio dall' uso invalso di volgere e adoperare, sia per epitafii sia ad altro uopo, tavole antiche, o liscie o dalle quali si scalpellavano le scritte primitive, per povertà di mezzi o di arte. Non sono rare le urne antiche adoperate per sepolcri, dopo che n' erano stati tolti i corpi dei primi occupanti. Ne abbiamo un esempio cospicuo nello stesso S. Marco, poichè la fronte del sarcofago del doge Marino Morosini (la cui epigrafe (n. 27) è della seconda metà del secolo XIII) è, a detta dell'illustre Cattaneo (*L'Architettura in Italia* ecc. pag. 55) del VI o del VII secolo. E tutto S. Marco è testimonio parlante dell' adattamento degli avanzi antichi a nuovi usi architettonici.

Altro modo per guadagnare tempo e spazio negli antichi monumenti scritti furono le abbreviazioni, l'ommissione cioè di parte delle parole, indicata con segni posti sopra, a fianco, o sotto le parole stesse, e pur di questo metodo troviamo numerosi esempi in S. Marco, e nelle nostre tavole. Veggasi specialmente il n. 39. È da osservare tuttavia che più antica è una scrittura, e minore suol essere la quantità delle abbreviazioni, le quali raggiunsero il massimo loro dominio nelle scritture dei secoli XIV e XV.

Osserveremo ancora che la forma & (*et*) del REQUIESET (n. 8) deriva da un abbinamento di lettere corsive già usate ai tempi dell' onciale; e che l' altra forma di *et*, a guisa di 7, che si incontra nei nn. 17 e 20, si vuol derivata dalle antiche *note tironiane*, la stenografia dei tempi romani e medievali.

Altri due cospicui esempi di caratteri misti li abbiamo nei nn. 22 e 23. Il primo sta nella cappella di S. Isidoro, presso l'altare, a destra di chi guarda; le lettere vi sono di forma elegantissima, e speciale attenzione meritano l' A e la M onciali, la prima delle quali troviamo simile a quella delle scritte musive che fiancheggiano i santi nelle nicchie ai lati della porta maggiore per cui dal vestibolo si passa nel tempio. È il carissimo epitafio d'un bambino. Il n. 23 sta sulla mensa dell'altare nella cappella di S. Clemente.

La prevalenza delle forme capitali nelle inscrizioni, si associa con quella dello stile bizantino nell' architettura degli edificii. Nella seconda metà del secolo XII, ai tipi bizantini, longobardo e romano delle fabbriche, si comincia a sostituire l' archiacuto, detto anche gotico, e le sue forme ornamentali passano pure nei caratteri della scrittura, e quindi un po' alla volta, non celeremente, in quelli lapidarii. E la scrittura anch' essa prende il nome di *gotica*, *monastica* o *scolastica*; che se altrove acquista, specialmente nelle minuscole dei codici calligrafici, un carattere esclusivamente angolare a corpi grossi e taglienti, nelle inscrizioni veneziane segna un' evoluzione elegante e maestosa delle forme onciali. Tali vediamo il n. 26, che accompagna uno dei più antichi mosaici della basilica (sec. XII, in fine?); il n. 29, epigrafe in volgare sull' angolo esterno del tesoro verso la Piazzetta; il n. 27 sulla mentovata tomba del doge Marino Morosini. E queste forme durarono invariate per tutto il secolo XIV e ben avanti nel XV, come lo mostrano il n. 31, epitafio del doge Bartolomeo Gradenigo, pure nel vestibolo (1342 circa); il n. 33 inscrizione sopra l'altare della cappella di S. Isidoro (1355), dalla quale furono tratti, come tipi, l'alfabeto, i nessi e le abbreviazioni che si vedono al n. 39; il n. 31 che si legge nell' architrave del septo dividente il presbiterio dalla chiesa (1394); e finalmente la inscrizione che col suo alfabeto si vede ai nn. 34 e 35, soprastante all' altare della Madonna *dei Mascoli* (1430).

Una epigrafe di tipo gotico minuscolo si ha in un cartello sopra la gran croce centrale che sta fra le statue del septo del presbitero (n. 42).

Già nella prima metà del sec. XV, col rifiorire degli studi classici, l' arte nelle sue varie manifestazioni, cerca, dapprima in Italia, di far rivivere i tipi antichi, specialmente i romani. Quindi si vanno abbandonando le forme gotiche, archiacute, angolari; si richiamano in vita quelle che traggono il loro carattere dai rettan-

(1) Avvertasi che la riproduzione della epigrafe non fu fatta esattamente dal disegnatore. Nella terza linea del n. 9 sta E dove dovrebbe essere F1; nella prima del n. 10, la lettera che sembra H onciale è parte di R; nella terza, la prima L di CASTELLANO fu tracciata in forma quasi di V, mentre nell'originale ha la sua propria, e l'artista fu tratto in errore dalla corrosione della pietra.

golo e dall'arco a pieno centro. Negli edifizî sacri e profani, in Venezia, ai palazzi dei Foscari, dei Pisani (a S. Polo), dei Gussoni (poi Cavalli) vediamo succedere, a poca distanza di età, le Procuratie vecchie, le case dei Dario, dei Corner Spinelli, dei Loredan (Vendramin Calergi); nelle chiese della Madonna dell'Orto e di S. Zaccaria la transizione apparisce anche all'occhio più profano. Il passaggio ad altro tipo d'arte si opera eziandio nella scrittura e nei caratteri epigrafici; dalle forme onciali, adoperate come vedemmo nell'epoca del gotico, si ritorna alle pure capitali romane.

Questo mutamento apparisce patente nelle bolle del doge Francesco Foscari (1423-1457). Erano queste i sigilli (d'oro, d'argento od, ordinariamente, di piombo) che appendevansi agli atti dei Dogi, a guisa di ciò che usarono ed usano i papi. Ora, le bolle dello sventurato principe al cominciare del suo dogado sono di pretto stile gotico; quelle della fine, di puro carattere romano (veggasi *Bolle dei Dogi di Venezia, sec. XII-XVIII*, Venezia, Naratovich, 1888, edito da B. Cecchetti, fig. 24).

Un esempio di tale transizione nelle epigrafi della Basilica lo abbiamo in quella che cinge l'arcone sopra l'ingresso alla cappella di S. Clemente (n. 38), i cui tipi si troverebbero, meno nell'E e nella C, nell'epitafio di Antonio Correr, del 1445 (n. 36), murato nel chiostro del Seminario patriarcale.

Il Cecchetti fece riprodurre per le nostre tavole anche due inscrizioni esistenti nei muri divisorî del fabbricato che fiancheggia a settentrione la darsena dell'Arsenal vecchio, ossia il primo specchio d'acqua che incontra chi entra nel nostro Arsenale. Sono ambedue del 1456, di fattura rozza e punto artistica, come la lingua in cui furono scritte (nn. 40 e 41); ma mentre la prima di esse ha tipo esclusivamente gotico, la seconda inclina alle forme nuove.

La pretta scrittura umanistica o del risorgimento, la troviamo ai nn. 37, 38 e 43, ove sono riprodotte le belle forme del classicismo romano, mentre il n. 44 offre tipi decadenti per soverchio ingrossamento dei tratti, dovuti a qualche scalpellino dei due ultimi secoli.

Il Cecchetti volle pure in fine riprodurre alcuni dei monogrammi in lettere greche che accompagnano le imagini bizantine infisse qua e là nei muri della chiesa. Al n. 44 bis abbiamo raffigurati quelli che si leggono nel bassorilievo murato nella parete medionale interna presso la porta detta di S. Clemente lavoro bizantino dei bassi tempi.

Volle anche riprodotto qualche esemplare dei grafiti antichi esistenti nelle varie parti del tempio, e segnatamente di quelli in lingua armena, dei quali si occupò anche il N. U. Alvise Pietro Zorzi in una appendice intitolata « *Delle iscrizioni armene* » a pag. 175 e segg. del suo libro « *Osservazioni intorno ai ristauri interni ed esterni della Basilica di S. Marco* ». Venezia, Ongania 1877; e diede di parecchie di esse il facsimile in litografia. Egli le attribuisce a quei mercanti armeni che per privilegio speciale tenevano banchi di vendita in piazza S. Marco presso gli stendardi, e ad altri loro compatrioti pellegrini.

Essendo l'impresa del Comm. Ongania essenzialmente un'opera di storia artistica, ho creduto il miglior consiglio quello di trattare l'argomento assegnatomi in modo da soddisfare le esigenze dei lettori semplicemente culti, che sono la gran maggioranza, tralasciando le minute disquisizioni paleografiche e le troppe distinzioni di forme, adatte ed interessanti solo per coloro che fanno studio speciale delle dottrine che alla paleografia si riferiscono. Pei primi era necessario l'entrare in qualche particolare sullo svolgimento successivo delle forme nella scrittura in generale, pei secondi sarebbe stato quasi inutile ogni commento, bastando ad essi la semplice visione dei tipi per comprendere più ch'io non avessi saputo dire.

Riccardo Pradelli.

SPIEGAZIONE DELLE TAVOLE.

1.

S(*an*)C(*t*)E MARIE D(*e*)I GENETRICIS

Brano della inscrizione dedicatoria della basilica dei Ss. Maria e Donato di Murano.

Caratteri *romani capitali*, la D di forma *greca*, la G *onciale*.

2.

TANCIA FI. — FILIVS MEVS. — TIMPORIBV

Frammenti di inscrizioni muranesi.

Caratteri *romani capitali*.

3.

+IC REQVIESCE VITALES ET PETRVS

Inscrizione di Murano.

Caratteri *romani capitali*.

4.

(*in*)DIGNVS IOHANN(*aci prb.*)

Brano di inscrizione di Murano.

Caratteri *romani capitali*, la G di forma *onciale*.

5. 6.

MOLO RE = QVIESCIT
COSTANCIA = D(*e*)I ANCILLA

Brano d'inscrizione trovata nelle rovine dell'antica abbazia di S. Ilario, ora al Museo civico di Venezia. Sta su due faccie, formanti angolo, di un'urna quadrilatera, e suona: *In isto tumolo requiescit Costancia Dei ancilla.*

Caratteri come sopra, l'A volgente alle forme *onciali*, la C coi tratti ad angolo; nessi della N colla C.

7.

+ IOHANNES MASSERDALVS

Centro di pietra sepolcrale scoperta nella basilica de' Ss. Maria e Donato di Murano.

Caratteri come sopra, la D di forma greca.

8.

HIC REQVIESCET

Brano d'inscrizione trovata come sopra.

Caratteri *capitali*, il nesso *et* finale di forma corsiva.

9.

+ ANNO. D(*omi*)NI. M.C.XXX.VIII. (*indicione I. hoc ceptum est he*)DIFICARI. MONA(*ste*)

10.

RIV(*um*). A. BONE. MEMORIE. LEONE. DE. MVLINO. ET. A (..... *Iohanne*) POLANO. CASTELANO. EP(*iscop*)O. ET. PETRO PD

Inscrizione in una sola linea, già infissa all'esterno della chiesa di S. Daniele, sopra una porta laterale,

ora nel chiostro del Seminario patriarcale. L' artista non fu molto fedele nella riproduzione, però le forme delle lettere ritraggono il tipo originale. Veggasene un fac-simile in Cicogna, *Inscrizioni veneziane*, I, pag. 311.

Caratteri romani *capitali*, un po' allungati; rimarchevoli i molti abbinamenti e le inserzioni.

11.

+ ALTI	SIP	+ CAE	LE RE
VSIST	SEPE	NISONVS	MANS
AVOL	RO	PANDIT P(*ro*)	IT W
A SVB	RA	PRIA SVB	
LIMIV	T W	PEL	

Inscrizioni nei libri portati dai simboli degli Evangelisti che stanno nelle patere infisse sotto l' arco della facciata principale verso l' orologio. Il disegnatore, restando pur fedele nel riportare le forme dei caratteri, non lo fu nella loro disposizione che quì è data con esattezza.

Caratteri *capitali*, qualche lettera di forma volgente all'*onciale*, tendente al tipo detto *gotico*.

12.

+ SAÇ	SPECI	+ VOX	LEOM
RAS	ESTEM	CLAM	ARC
ACRI	UAT	ANTIS	EOTA
TANG	ARA	AIS. HI	RIS AI
IS	NTIS.	NIVT	VI. IN
	W		W

Come le precedenti.

13.

ANN(*o*) I(*n*)CARN(*a*)C(*ionis*) IHV XPI (*Iesu Christi*) MILL(*e*)NO NA(*m*)Q(*ue*) QVARTO DIE OCTAVO I(*n*)CHOANTE MENS(*e*) OCTVB(*ris*) T(*em*)P(*o*)R(*e*) VITAL(*is*) FALETRI DVCIS

Inscrizione incisa su lamina di piombo trovata, il 6 maggio 1811, all'esterno della cassa contenente le ossa di S. Marco, e riposta in essa il 26 agosto 1835.

Vedi Raccolta di fac-simili relativi all' augusta ducale Basilica di S. Marco in Venezia (formante parte di quest'opera), tav. II, n. 3.

Caratteri di forma *capitale* molto rustica.

14.

S(*anctus*) MARCVS. — LEO DA MOLINO
HOC OP(*us*) FIERI IVSSIT.

Sulla valva, a destra di chi entra, della porta maggiore che dal vestibolo mette in chiesa.

Vedi Raccolta citata, tav. II, n. 6.

Caratteri *capitali*; la E del *Leo* e la M del *Molino* di forma *onciale*.

15.

HIC D(*omi*)N(*u*)S VESTIT ADAM ET EVA(*m*);
HIC EXPELLIT EOS DE PARADISO;

Mosaico nel vestibolo, cupoletta presso la cappella Zen, zona inferiore.

Caratteri romani *capitali*; le H iniziali di forma *onciale*, così pure la X (secolo XIII).

16. *a*.

+ ANN(*o*). D(*omini*). M.C.I (*Indictione*) VIIII CV(*m*). DVX. VITALIS. MICHAEL G ... OT.

Frammento d' inscrizione in listello di marmo sopra la porta che dalla cappella di S. Clemente mette al palazzo ducale.

Caratteri *capitali*, l' A e la G *onciali*.

16. *b*.

+ INTRA. DIMITTE. POST. OFFER. DEVS ROGITATO.

Inscrizione sopra le arcate della nave maggiore che sostengono le gallerie, lato settentrionale.

Caratteri *capitali*, l'A tendente all'*onciale* (sec. XII ?).

17.

CRESITE *et* MVLTIPLICAMINI *et* REPLETI TERAM. HI(*c*) PEP(*er*)IT

Mosaico nel Vestibolo, mezza luna orientale, sopra la porta di S. Clemente.

Caratteri misti, *capitali* e *onciali* (secolo XIII ?).

18.

COLLOCAT HVNC DIGNIS PLEBS LAVDIBVS

Mosaico sul bordo del catino della porta presso l'orologio, facciata principale.

Caratteri *onciali* di tipo detto *gotico* con qualche lettera di forma capitale (H, N, G) (secolo XIII).

19. e 20.

+ CV(*m*) SED(*e*)RET. I(*n*) HOSTIO TABERNACVLI. APARVERV(*n*)T EI TRES VIRI. ADORAV(*it*) *et* DIXIT.

TVLITQ(*ue*) BVTYRV(*m*) *et* LAC *et* VITVLU(*m*) QUE(*m*) COXERAT *et* POSVIT CORA(*m*) EI(*s*).

Mosaico nel vestibolo, sopra la porta che mette alla chiesa verso l'orologio, detta di S. Pietro.

Caratteri *capitali* con elementi *onciali* (D, H, V.) (secolo XIII).

21.

SVP(*er*) CEDROS CVIVS DEDIT IRE FALEDROS

Parte del verso XV dell' epitafio del doge Vitale Falier, nel Vestibolo. Il disegnatore lesse *Taledros* in luogo di *Faledros*.

Caratteri misti, *capitali* ed *onciali*, assai eleganti, veggansene gli elementi al n. 25 (sec. XI fine o XII princ.).

22.

VIX LICVIT NASCI. SOLO VIX VBERE PASCI
HOC ETIAM BREVITER. MORS MICHI CLAVSIT ITER
PARVVS ERAM PHEB(*us*) MICHI LVXERAT OCTO DIEBVS
NOCTE SEQUENTE DIEM TRANSFEROR IN REQVIEM
INTER RES MVLTAS PATRIS M(*ich*)I NVLLA FACVLTAS
HAC HABITARE DOMO NON VETET VLLVS HOMO

Epitafio marmoreo nella cappella di S. Isidoro presso l'altare, sulla parete verso la chiesa.

Vedi Raccolta citata, tav. III, n. 8

Caratteri *onciali* eleganti, misti a *capitali* (H, T, M, N, V, Q) (secolo XI ?).

23.

+ HIC SVNT RELIQVIE S. CLEMENCIS. S. BLASII. S. STEPHANI PROTOMARTIRIS. S. HERMACHORE ET FORTVNATI. S. CORNELII. ET

CIPRIANI. S. PANCHRATII. S. YPOLITI. S. DIONISII. S. CIRILLI. S. SERGII ET BACHI.

Sulla faccia anteriore della mensa dell'altare nella cappella di S. Clemente.

Caratteri *onciali* misti a *capitali*.

24.

EGREDIAM(*us?*) FORAS CV(*m*)Q(*ue*).
(*i*)RAT(*us*)Q(*ue*).
E(*st*) CHAYIN. VEHEM(*en*)T(*er*).

Mosaico nel vestibolo, mezzaluna sopra la porta della cappella Zen (alterato da ristauri posteriori).

Caratteri misti, *capitali* ed *onciali*.

25.

Alfabeto e nessi tratti dall'inscrizione sepolcrale di Vitale Falier, nel vestibolo (v. n. 21).

Vedi Raccolta citata, tav. II, n. 4.

26.

+ P(*er*) TRIDV(*um*)T(*er*) PLEBS IEIVNAT
D(*omi*)N(*u*)MQ(*ue*) PRECANTVR
PETRA PATET S(*an*)C(*tu*)M. MOX COLLIGIT *et* COLLOCANT(*ur*)

Mosaico sulla parete occidentale del braccio meridionale trasversale, di fronte all'altare del Sacramento.

Caratteri misti, *capitali* e *onciali* (secolo XII ?).

27.

+ HIC. REQVIESIT. D(*omi*)N(*u*)S. MARINVS. MOROCEN(*us*). DVX.

Inscrizione nel vestibolo, ramo settentrionale, seconda nicchia nella parete verso la piazzetta dei leoni.

Caratteri *onciali* della forma *scolastica* o *gotica*, la Q di tipo *capitale* (secolo XIII).

28.

ITALIAM LIBIAM VENETOS SICVT LEO MARCE + DOCTRINA TVMVLO REO VIE FREMITVQVE TVERI

Mosaico sulla ghiera dell' arco principale sopra il presbiterio.

Caratteri *onciali* di forma *gotica* con qualche lettera di tipo capitale (secolo XIV ?).

29.

LOM PO FAR E
DIE IN PENSAR
E VEGA QVEL
O CHE LI PO IN
CHONTRAR

Inscrizione sull'angolo meridionale esterno del tesoro, nel basamento.

Vedi Raccolta citata, tav. IV, n. 18.

Caratteri ornati di forma *onciale gotica pura* (secolo XIV ?).

30.

HIC ARDENT CHERVBIN CHRISTI FLAMA CALORE

Mosaico, nel vestibolo, all' ingiro della cupoletta presso la cappella Zen, subito sopra i pennacchi.

Caratteri, *capitali*, l'A e l'E *onciali* (secolo XIII ?).

31.

+ M · CCC · LXXXXIIII · HOC · OPVS · FACTVM · FVIT · TEMPORE · EXCELSI · DNI · DNI.

Inscrizione nell'architrave del septo marmoreo che separa il presbiterio dalla chiesa.

Vedi Raccolta citata, tav. IV, n. 17.

Caratteri *onciali* di tipo *gotico puro*, ornati.

32.

CLAVDITVR HOC TVMVLO GRADONICO
B(*ar*)TOLAMEVS DVX

Inscrizione nella prima nicchia del braccio settentrionale del vestibolo.

Vedi Raccolta citata, tav. III, n. 13.

Caratteri *onciali* di tipo *gotico puro* a tratti grossi (secolo XIV).

33.

+ CORP(*us*) B(*ea*)TI. YSIDORI. P(*rese*)NTI. ARHA. CLAVDIT(*ur*). VENEC(*ias*). DELAT(*um*) A CHIO.

Inscrizione sopra l'altare nella cappella di S. Isidoro.

Vedi Raccolta citata, tavola IV, n. 19. (e vedi il n. 39. qui sotto).

Caratteri come sopra, assai eleganti (1355).

34. e 35.

FRANCISCO FOSCARI
P(*ro*)CVRATORIBVS VERO S. MARCI.

Inscrizione sopra l'altare nella cappella della Madonna dei *Mascoli*. Precedono nessi di lettere tratti dalla stessa; segue l'alfabeto onde è composta.

Vedi Raccolta citata, tav. III, n. 14.

Caratteri come nella precedente (secolo XV).

36.

ANTONII CORARIO B(*ea*)TAE
M.° CCCC° XLV.°

Lapide sepolcrale di Antonio Correr, nel chiostro del Seminario patriarcale.

Caratteri *capitali del rinascimento*, singolari la forma dell' O nel CO, e i nessi di lettere legate.

37.

S(*anctus*) IOH(*annes*) EVANGEL(*ista*).

Mosaico internamente sopra la porta di fronte alla cappella della Vergine Nicopeia.

Caratteri *capitali*, l' E e la G *onciali* (secolo XIII ?).

S. CLEMENS
VALERIV ZVCHATI
MDXXXII

Mosaico nel vestibolo, sopra la porta detta di S. Clemente.

Carattere *capitale elegante* del rinascimento.

38.

LAVS DECET ISTA DEVM QVI SVMPSIT
IN HOSTE TROPHEVM

Mosaico all'ingiro dell'arcone sopra l'ingresso della cappella di S. Pietro.

Caratteri *capitali* del rinascimento con qualche lettera di tipo *onciale* (E, Q) (secolo XVI ?).

38. *bis*.

ESAIAS P(*ro*)PH(*et*)A

Sopra il pilone nell'angolo N.O. del lato occidentale della croce greca, navata principale.

Caratteri *capitali* del rinascimento, eleganti (secolo XVI).

39.

Alfabeto, nessi e abbreviazioni tratti dall' inscrizione sopra l'altare della cappella di S. Isidoro (vedi il n. 33).

Caratteri *onciali* di forma gotica pura (secolo XIV).

40.

1456 ADI 20
ZENER FVI
FATO MI PI
LASTRO AVA
NTI DEI MIE
COMPAGNI

41.

1456 FO
FATO QVESTO
PILASTRO

Arsenale, nei muri divisorî i cantieri coperti che fiancheggiano a settentrione il Canal delle galeazze.[1]

Caratteri assai misti, con prevalenza delle forme onciali-gotiche.

42.

MCCCLXXXXIIII. F(*a*)C(*t*)A FVIT S(*u*)B NOBILI-B(*us*) P(*ro*)CVRATORIB(*us*) PET(*ro*) CO(*r*)NA(*r*)IO *et* MICHAEL ST(*eno*) IACOB(*us*) M(*a*)G(*ist*)RI MA(*r*)-CI BAIATO D(*e*) VENEC(*iis*) FEC(*it*)

Su cartello d'argento appiedi del gran Crocifisso nel centro del septo che divide il Presbitero dalle navate.

Caratteri minusçoli di tipo *scolastico* o *gotico*.

43.

QVO SINE FINE MANES NOS PERDVC VIRGO IOANNES.

Mosaico nel vestibolo, entrata la porta maggiore, sotto la mezzaluna N. O. — Autori i fratelli Zuccato.

Caratteri *capitali* del rinascimento eleganti (1560 circa).

44.

Serenissimo Pr . . .
A Dio Gr . . .
Solo Signore Della Dvchal Ch . . .
Serio Oggetto Della Relig . . .

Inscrizione frammentaria nel deposito di marmi della Fabbriceria.

Caratteri del rinascimento, forma decadente (secolo XVIII?).

44. *bis*.

ĪHS

Alla sommità dell'arco che sta sopra il finestrone a rosa nel braccio meridionale della nave trasversale (secolo XVI).

MP.ΘY	(*Μήτηρ Θεοῦ*)	*IC.XC*	(*Ιησοῦς Χριςτός*)
A	(*Ἅγιος*)	*O*	
IΩ	(*Ιωαννής*)	*P*	
		M	(*ὁ πρόδρομος*)
		S	

Nella scultura bizantina murata sulla parete interna meridionale della chiesa, fra la porta di S. Clemente e quella del Battistero.

45.

Grafiti armeni.

Sulla colonna di marmo greco che sta fra le quattro di porfido a sinistra di chi entra per la porta centrale della facciata principale.

a. Croce con lettere all'intorno: *Iesus Christus vincit*. Al disotto: *Nazari vorti Mirmann*, cioe: Mirman figlio di Lazzaro.

b. Nouri.
Tanthi cioè: di Davide
vorti Z(*a*)*c*(*a*)*r. Tu Rhz*; cioè: figli Zaccaria, anno 1076 (1627).

c. Jer(ia)*sar. Tu Rhz*; cioe Eleazaro, l'anno 1076 (1627).

46.

Grafiti armeni.

a. Sulla colonna d'angolo, a sinistra di chi entra per la seconda arcata della facciata principale, verso l'orologio.

Ies Mosesi	cioè	Io Mosè
vorti Hovanes		figlio di Giovanni
yeghi Vanadign		venni a Venezia
Tu Rsc		l'anno 1103 (1654).

b. Sulla colonna di marmo greco fra le quattro di porfido a destra di chi entra per la porta centrale.

Hohan/es Erevanezis, cioè: Io sono Giovanni di Erivan.

ee) Leone. — Dipinto — Secolo XVI. — Da un quadro di D. Tintoretto. — Palazzo Ducale.

MINISTERO DELLA R. CASA

SEGRETERIA PARTICOLARE

di

S. M. IL RE

Roma, 6 aprile 1889.

N.° 2212

Sua Maestà il Re, dopo le prove a Lei date della Sua sollecitudine a favore dell'opera "La Basilica di San Marco„ edita da V. S. Ill.ma, volle ora concederLe una durevole testimonianza dell'alto conto in cui tiene i sacrifizi da Lei sostenuti per amore dell'Arte e dell'insigne monumento che ne è così splendida manifestazione.

Sua Maestà fece perciò scrivere il nome di V. S. sopra una medaglia d'oro, meritato premio alle perseveranti e sapienti cure da Lei poste onde illustrare una delle più grandi e care glorie del Genio e della Religione.

Le presento in Nome del Re questo ambito segno di onore che Le sarà di sprone ad acquistarsi nuove benemerenze col promuovere gli interessi delle Arti, delle Lettere e delle Scienze.

Gradisca, Signor Cavaliere, gli atti di mia distinta osservanza.

Il Ministro

Visone

All'Ill.mo Signore
Cavaliere Ferdinando Ongania
Editore Libraio
Venezia.

Roma, 8. Aprile 1889

4226

Egregio Signore,

Sua Maestà il Re ebbe la bontà di farmi partecipare la notizia della grande medaglia d'oro a Lei concessa.

Per quest'alta e meritata prova della Sovrana approvazione io rivolgo alla S. V. i più vivi rallegramenti augurando che i grandi monumenti della storia e dell'arte italiana trovino sempre così arditi e valorosi illustratori.

Con sensi di perfetta osservanza mi creda.

P. Boselli

All' Illmo
Sig. Ferdinando Ongania
Editore
Venezia